This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

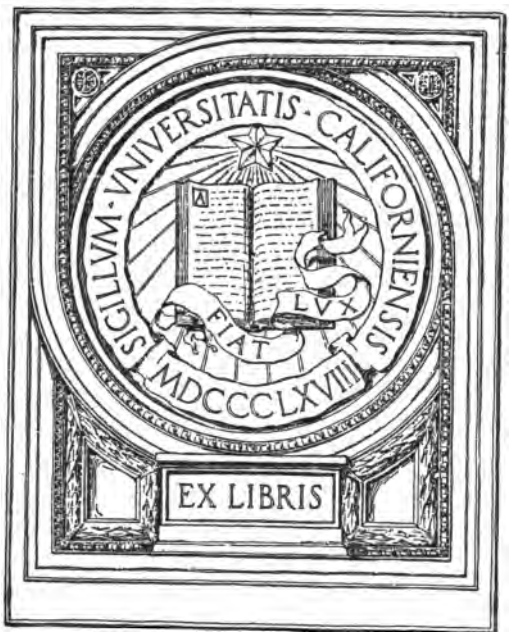
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 272 472

P R
2880
D7
R8
1882
MAIN

YB 11292


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

937d
R78

Dryden
als Shakespeare-Bearbeiter.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde

der

hohen philosophischen Facultät

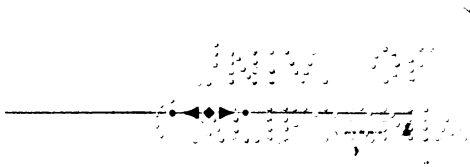
der

vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Max Rosbund

aus Berlin.



Halle a. S.,

Plötz'sche Buchdruckerei (R. Nietschmann)

1882.

UNIV. OF
CALIFORNIA

PR2880
D7R8
1882
MAIN

Meinen theuren Eltern

in dankbarer Liebe

gewidmet.

273801

machen sich geltend = assert (enforce) itself
Umwälzung = revolution
Einrichtung = setting
möglichst = as much as possible
bereits = already
im Stande sein = be in position
gleichwohl = however
verdrängen = crowd out, supplant
ursprünglich = original
sich einstellen = come, set in
Umarbeitung = re-cast
bedeutsam = significant
auffällig = striking

UNIV. OF CALIFORNIA

Im Jahre 1642 verboten die Puritaner in England alle theatralischen Aufführungen, und nur hin und wieder hören wir noch von heimlichen Vorstellungen, bis im Jahre 1647 sämmtliche Theater vollständig geschlossen wurden. Um überhaupt Aufführungen zu ermöglichen, musste im Anfange der funfziger Jahre William Davenant seine Zuflucht zu einer Art von Opern nehmen, in denen die Moral in den Vordergrund gerückt ist. Als dann nach der Rückkehr Karl's II. dem Theater wieder Freiheit gewährt wurde, trat ein völlig veränderter Geschmack zu Tage. Das französische Theater, das damals in höchster Blüthe stand, dehnte seine Herrschaft auch über England aus. Dasselbe war seinem Wesen nach ein Hoftheater. Die Etikette herrschte auch in der dramatischen Poesie; nicht das allgemein Menschliche, sondern nur was vornehm und hoffähig war, war auf der Bühne zulässig. Die Eleganz und feine Sitte, die im französischen Drama zum Ausdruck gebracht wurde, hatten sich auch den Beifall und die Bewunderung der in Paris lebenden verbannten Stuarts und ihrer Anhänger erworben, so dass sie nach ihrer Rückkehr die Principien des klassischen französischen Dramas auch auf das englische Drama übertragen zu sehen wünschten. Dieser Einfluss macht sich schon vor der Restauration in Davenant's Bühnenwerken geltend, zur allgemeinen Herrschaft aber in England gelangte die Nachahmung der französischen Dramatik erst mit der Rückkehr Karl's II.

Hand in Hand mit dieser Aenderung des Geschmackes ging die Umwälzung der Bühne. Die Elisabethanische Bühne zeichnet sich durch eine äusserst einfache Einrichtung aus. Die Decoration war eine sehr dürftige, die bewegliche Scenerie fehlte fast ganz. Der Mangel an äusserem Glanz wurde

zuerst vom Hofe empfunden, und bereits im Anfange des 17. Jahrhunderts wurden Anstrengungen gemacht, möglichst viel Pomp zu entfalten, besonders in den Maskenspielen, in denen der Hof selbst darstellend auftrat. Den Bestrebungen Davenant's hauptsächlich ist es zu danken, dass die beweglichen Decorationen von Frankreich aus in England eingeführt wurden. —

Alle diese Neuerungen waren gleichwohl nicht im Stande, den im englischen Volk tief wurzelnden Geist Shakespeare's und seiner Poesie zu verdrängen. Freilich ist so viel von vornherein ersichtlich, dass es nicht mehr möglich war, seine Dramen in ihrer ursprünglichen Gestalt aufzuführen. Deshalb stellte sich das Bedürfniss ein, sie durch Umarbeitungen dem damaligen Geschmack anzupassen. Wiederum war es Davenant, der sich zuerst dieser Aufgabe unterzog, vor allem aber Dryden, dem es gelang, mit den Bearbeitungen dreier Shakespeare'scher Stücke einen nachhaltigen Erfolg zu erringen und dadurch in die Entwickelung der dramatischen Poesie bedeutsam einzugreifen. —

Dryden scheint Shakespeare erst spät kennen gelernt zu haben, wenigstens findet man vor dem Jahre 1664 keine Erwähnung desselben bei ihm. Auffällig ist dies an einer Stelle im Prolog zu The Wild Gallant, „When it was first Acted" (5. Februar 1662—3), wo Dryden nur Fletcher und Jonson, nicht aber Shakespeare als seine Vorgänger im Drama aufführt:

„Nature is old, which Poets imitate,
And for Wit, those that boast their own Estate,
Forget Fletcher and Ben before them went,
Their Elder Brothers, and that vastly spent."

In der Widmung seines nächsten Stückes The Rival Ladies, gedruckt 1664, findet sich die erste Erwähnung Shakespeare's: „Shakespear (who with some Errors not to be avoided in that Age, had, undoubtedly, a larger Soul of Poesie than ever any of our Nation) was the first, who to shun the Pains of continual Rhyming, invented that kind of Writing,

which we call blank Verse, but the French more properly, Prose Mesurée etc.“ Diese Stelle verräth freilich eine nur ganz oberflächliche Kenntniss; denn weder ist es richtig, dass Shakespeare den blank verse erfunden habe, noch wird man zugeben können, dass er sich desselben bedient habe, um sich die Mühe des Reimens zu ersparen.

Dryden theilt in der Vorrede zu seinem Tempest mit, dass Davenant zuerst ihn gelehrt habe, Shakespeare zu bewundern; es ist uns zwar nicht bekannt, seit wann die Freundschaft dieser beiden Männer datirt, es steht aber fest, dass beide den Tempest im Jahre 1667 bearbeiteten; Dryden wird also zwischen den Jahren 1664, wo wir die erste Erwähnung finden, und 1667 durch Davenant auf Shakespeare aufmerksam gemacht worden sein.

Davenant hatte schon vorher seine „hohe Verehrung“ [1]) für Shakespeare bethätigt, indem er nämlich zwei Lustspiele Measure for Measure und Much Ado about Nothing zu einer Tragicomödie The Law against Lovers zusammenschmolz und den Macbeth bearbeitete. Jetzt, um 1667, unternahm er es, auch den Tempest umzuarbeiten; die Ausführung seines Planes übertrug er seinem jüngeren Mitarbeiter Dryden. Das so umgeänderte Lustspiel gelangte im November 1667 auf dem Duke's Theater zur Aufführung; im Jahre 1670 erschien es im Druck.

Ungefähr zehn Jahre später verfasste Dryden die Tragödie All for Love: or, The World well Lost, die eine freie Nachahmung von Shakespeare's Antony and Cleopatra ist. Sie wurde mit grossem Erfolge auf dem königlichen Theater im Winter 1677—78 aufgeführt und um dieselbe Zeit veröffentlicht.

Eine dritte Bearbeitung ist die Tragödie Troilus and Cressida: or, Truth found too late, die im April 1679 auf dem Duke's Theater in Dorset Gardens aufgeführt wurde und im selben Jahre im Druck erschien.

---

[1]) Vorrede zum Tempest.

Dryden soll auch noch in Gemeinschaft mit Davenant den Julius Caesar für die Bühne bearbeitet haben nach einer Notiz der Biographica Dramatica, unter Davenant. Doch ist unter Dryden nichts davon erwähnt, und da wir auch sonst nichts davon wissen, so scheint dies auf einem Irrthum zu beruhen, der, wie Elze[1]) vermuthet, vielleicht seinen Ursprung in einer Verwechselung mit Davenant's Burleske auf Antonius and Cleopatra hat; oder aber die Bearbeitung wurde, wie Gisbert Freih. Vincke[2]) muthmasst, auf Grund mündlicher Ueberlieferung hin, jenen beiden Autoren zugeschrieben.

I. Ueber das Verhältniss des Textes der Dryden'schen Shakespeare-Bearbeitungen zu dem ihrer Quellen.

Shakespeare's Tempest und Antony and Cleopatra wurden zum ersten Male in der ersten Folio (1623) gedruckt und erschienen dann wieder in der zweiten (1632) und dritten (1663) Folio. Die vierte Folio aus dem Jahre 1685 kommt hier nicht mehr in Betracht. Die erste Ausgabe von Troilus and Cressida erschien 1609 in Quarto; nachdem das Stück im Globustheater aufgeführt worden war, folgte noch im selben Jahre eine zweite Quartausgabe, die sich von der ersten nur durch das Fehlen der Vorrede und den etwas veränderten Titel unterschied. Da die letztere Ausgabe also ein blosser Textabdruck ist, sprechen wir hier nur von der einen Quarto (Q). Ausserdem ist das Stück in den Folioausgaben enthalten. — Will man feststellen, welche von diesen Ausgaben Dryden benutzt haben kann, so muss man die Stellen, die er wörtlich entnommen hat, im Verhältniss zu den entsprechenden Stellen jener verschiedenen Ausgaben untersuchen. Antony and Cleopatra fällt nicht in den Bereich dieser Untersuchung, da für dieses Stück die Entlehnung sich auf sehr wenige Ausdrücke beschränkt, aus denen sich nichts

---

[1]) Abhandlungen 168.

[2]) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, X, 49.

schliessen lässt. Für den Tempest, der in keiner Quartausgabe erschienen ist, kann es sich nur darum handeln, wie Dryden's Bearbeitung sich zu den ersten drei Folios verhält. Wir lassen die hier einschlagenden Fälle folgen.

1) I, 2, 245[1]) What F_1; D II, 180 (I,2)[2]). Which F_2 F_3.
2) I, 2, 312 serves in offices F_1; serve in Offices D II, 180 (1, 2). serves offices F_2 F_3.
3) I, 2, 470 mak'st F_1; D II, 215 (III, 4). makes F_2 F_3.
4) I, 2, 198 sometime F_1. sometimes F_2 F_3; D II, 178 (I, 2).
5) 1, 1, 190 be't F_1. be it F_2 F_3; D II, 178 (1, 2).
6) I, 2, 249 did F_1 F_2 didst F_3; D II, 180 (I, 2).
7) I, 2, 339 Curs'd be I that F_1, Curs'd be I that IF_2 F_3; D II, 183 (I, 2).
8) II, 2, 4 they'll nor pinch F_1 F_2. they'll not pinch F_3; D II, 189 (II, 1).
9) III, 3, 8 flatterer F_1 flatterers F_2 F_3; D II, 208 (III, 3).
10) 1, 2, 444 ungently F_1 urgently F_2 F_3; D II, 214 (III, 4).
11) I, 2, 471 Is so possess'd F_1 Is possess'd F_2 F_3; D II, 215 (III, 4).
12) II, 2, 151 island F_1. isle F_2 F_3; D II, 190 (II,1).

In den ersten drei der aufgeführten Fälle nähert sich Dryden mehr den Lesarten der ersten Folio, in allen übrigen mehr denen der späteren Folios. Besonders macht es der 10. Fall, wo Dryden die entschieden bessere Lesart der ersten Folio nicht aufgenommen hat, wahrscheinlich, dass letztere seiner Bearbeitung nicht zu Grunde gelegen hat. F_2 und F_3 stimmen zusammen bis auf den 6. und 8. Fall, wo die Lesarten von F_3 denen von F_1 und F_2 vorgezogen sind. Also ist die Vermuthung gerechtfertigt, dass die dritte Folio den der Bearbeitung zu Grunde liegenden Text geliefert

[1]) Die Shakespeare'schen Verse sind überall nach der Globe Edition citirt. F_1 = 1. Folio; F_2 = 2. Folio, F_3 = 3. Folio.

[2]) Da die dramatischen Werke Dryden's uns nur in einem Textabdruck vom Jahre 1725 (London, Printed for Jacob Tonson at Shakespear's Head, over-against Katharine-Street in the Strand) zugänglich waren, so citiren wir nach Band und Seite dieser Ausgabe und fügen Act und Scene in Klammer bei. D = Dryden.

hat. Doch erscheint es allzugewagt, bei den meist nur sehr geringfügigen Abweichungen der drei ersten Folios untereinander einen sichern Schluss zu ziehen.

Für die Umarbeitung von Troilus and Cressida gestaltet sich das Verhältniss zu den drei ersten Folios folgendermassen.

1. II, 3,131 came F_1; D V, 72 (III, 1). come Q; F_2 F_3.
2. III, 2, 166 As Q F_1; D V, 75 (III 2). And F_2 F_3.
3. III, 3, 71 pass by Q F_1; D V, 91 (IV, 2). pass F_2 F_3.
4. III, 3, 303 will be in him Q F_1; D V, 71 (III, 1). will be in F_2 F_3.
5. IV, 5, 270 hand Q F_1; D V, 95 (IV, 2). hands F_2 F_3.
6. V, 1, 59 goodly Q F_1 F_2; D V, 97 (IV, 2). good F_3.
7. I, 2, 73 nor F_2 F_3; D V, 48 (I, 2) not Q F_1.
8. I, 2, 187 do Q F_2 F_3; D V, 49 (I, 2). does F_1.
9. I, 2, 211 him Q F_2 F_3; D V, 49 (I, 2) him him F_1.
10. II, 3, 94 you will Q F_2 F_3; D V, 71 (III, 1). will F_1.
11. IV, 1, 10 the field Q F_1 F_2; D V, 77 (III, 2). a field F_3.
12. IV, 5, 263 have Q F_2 F_3; D V, 95 (IV, 2). fehlt in F_1.

Demnach finden wir auch hier bald die Lesarten der ersten, bald die der zweiten und dritten Folio in den Dryden'schen Text übergegangen.

Weit erheblicher aber als die Folios unter sich abweichen, weicht die Quarto von Troilus and Cressida von den Folios ab. Es entsteht die Frage, ob Dryden die Quartausgabe benutzt habe und in welchem Umfange. Delius [1]) behauptet, dass sie ihm unbekannt gewesen sei. Wir werden versuchen im Folgenden nachzuweisen, dass Dryden sie gekannt und benutzt hat. — Zunächst führen wir die Fälle auf, in denen Dryden bei seiner Bearbeitung von Troilus and Cressida sich an die Lesart der Folios anschloss.

1. I, 1, 25 you F_{123}; D V, 45 (I, 2). yea Q.
2. I, 1, 26 to burn F_{123} D V, 45 (I, 2) burn Q.
3. I, 1, 76 and she were not kin to me F_{123}; and she were not my Neice D V, 46 (I, 2). and she were kin to me Q.

[1]) Abhandlungen zu Shakspere, 132.

4. I, 2, 261 Enter common soldiers F_{123}; Enter common soldiers passing over D V, 50 (I, 2). fehlt in Q.
5. I, 2, 261 come F_{123}; D V, 50 (I, 2). comes Q.
6. I, 2, 268 among F_{123}; D V, 51 (I, 2). amongst Q.
7. I, 3, 13 every F_{123}; D V, 41 (I, 1) ever Q.
8. I, 3, 19 call them shames Q. thinke them shame F_{123}; think 'em our dishonour D V, 41 (I, 1).
9. I, 3, 137 lives F_{123}; D V, 43 (I, 1). stands Q.
10. I, 3, 149 awkward F_{123}; D V, 43 (I, 1). sillie Q.
11. I, 3, 276 compass F_{123}; D V, 56 (II, 1). couple Q.
12. I, 3, 333 whom F_1; D V, 52 (II, 1). who Q F_2 F_3.
13. I, 3, 334 his honour F_{123}; D V, 61 (II, 3). those honours Q.
14. I, 3, 359 show our foulest wares F_{123}; show our coarsest wares D V, 62 (II, 3). First shewe foul wares Q.
15. II, 1, 12 Strikes him F_{123}; D V, 66 (II, 3). fehlt in Q.
16. II, 1, 20 o' th thy F_1 F_2 o' thy F_3; on thy D V, 66 (II, 3). ath thy Q.
17. II, 1, 26 a fool F_{123}; D V, 66 (II, 3). fool Q.
18. II, 1, 61 you this F_{123}; D V, 66 (II, 3). ye thus Q.
19. II, 2, 86 he F_{123}; D V, 52 (II, 1). be Q.
20. II, 2, 86 noble F_{123}; D V, 52 (II, 1). worthy Q.
21. I, 2, 300 there he unarms him Q. fehlt in F_{123}; D V, 51 (I, 2).
22. II, 3, 50 thyself F_{123}; D V, 69 (III, 1). Thersites Q.
23. II, 3, 53 maist F_{123}; may'st D V, 69 (III, 1). must Q.
24. II, 3, 59—65 F_{123}; D V, 69 (III, 1) fehlt in Q.
25. II, 3 69 of Agamemnon F_{123}; by him D V, 69 (III, 1). fehlt in Q.
26. II, 3, 70 Patroclus F_{123}; D V, 69 (III 1). this Patroclus Q.
27. II, 3, 213 pash F_{123}; D V, 73 (III, 1). push Q.
28. II, 3, 268 Ulis F_{123}; Ulyss D V, 71 (III, 1). Nest Q.
29. III, 2, 10 Like F_{123}; D V, 59 (II, 2). Like to Q.
30. III, 2, 33 so short as F_{123}; D V, 61 (II, 2) as short as Q.
31. III, 2, 158 J speak J know not what F_{123}; D V, 74 (III, 2). J know not what J speak Q.
32. III, 2, 192 and hath F_{123}; D V, 76 (III, 2). or hath Q.
33. III, 2, 207 paines F_1 F_2; pains F_3 D V, 76 (III, 2). paine Q.

34. III, 3, 39 to passe F_{123}; to pass D V, 91 (IV, 2), passe Q.
35. III, 3, 224 a dew-drop F_{123}; D V, 92 (IV, 2). dew-drop Q.
36. III, 3, 267 to him F_{123}; D V. 70 (III, 1). fehlt in Q.
37. III, 3, 272 his demands F_{123}; D V, 70 (III, 1). demands Q.
38. III, 3, 296 eleven a clock F_{123}; eleven a — Clock D V, 71 (III, 1). a leven of the clock Q.
39. IV, 1, 8 speech within; yon F_{123}; Speech within; yon D V, 77 (III, 2). speech, wherein yon Q.
40. IV, 1, 16 But F_{123}; D V, 77 (III, 2). Lul'd Q.
41. IV, 2, 53 't is F_{123}; D V, 80 (III, 2). its Q.
42. IV, 2, 57 y'are ware F_{123}; y'are aware D V, 80 (III, 2). yon are ware Q.
43. IV, 2, 89 Prythee F_1; Prethee F_2 F_3; Pr'ythee D V, 87 (IV, 1). Pray thee Q.
44. IV, 4, 12 a sweet ducke F_{123}; sweet duck D V, 88 (IV 1). a sweete ducks Q.
45. IV, 4, 26 strange F_{123}, D V, 88 (IV, 1). strain'd Q.
46. IV, 4, 52 Genius so Cries 'Come!' F_{123}; Genius so Cryes come D V, 89 (IV, 1). Genius Cries so Q.
47. IV, 4, 56 the root F_{123}; the Roots D V, 89 (IV, 1). my throate Q.
48. IV, 4, 59 my F_{123}; D V, 89 (IV, 1). fehlt in Q.
49. IV, 4, 84 affraid F_{123}; afraid D V, 89 (IV, 1). afeard Q.
50. IV, 5, 69 shall be divided F_{123}; D V, 92 (IV, 2). shall they be divided Q.
51. IV, 5, 94 They are opposed already F_{123}; D V, 93 (IV, 2). fehlt in Q.
52. IV, 5, 133 drop F_{123}; D V, 94 (IV, 2). day Q.
53. IV, 5, 163 worthy of arms F_{123}; D V, 94 (IV, 2). worthy all arms Q.
54. IV, 5, 187 And seen thee scorning F_{123}; D V, 94 (IV, 2). Despising many Q.
55. IV, 5, 188 thy advanced F_{123}; D V, 94 (IV, 2). th' advanced Q.
56. IV, 5, 235 J prythee F_1 F_2; J prithee F_3; J pr'ythee D V, 95 (IV, 2). J pray thee Q.

57. IV, 5, 281 on heaven nor on earth F_{123}; on Heaven or on Earth D V, 96 (IV, 2). upon the heaven nor earth Q.
58. IV, 5, 287 As gentle F_{123}; As freely D V, 96 (IV, 2). but gentle Q.
59. IV, 5, 292 she loved F_{123}; D V, 96 (IV, 2). my Lord Q.
60. V, 1, 4 core F_{123}; D V, 96 (IV, 2). curre Q.
61. V, 1, 75 light F_{123}; D V, 97 (IV, 2). lights Q.
62. V, 2, 16 should F_{123}; D V, 99 (IV, 2). shall Q.
63. V, 2, 56 these F_{123}; D V, 99 (IV, 2). fehlt in Q.
64. V, 2, 21 By F_{123}; D V, 100 (IV, 2). And by Q.
65. V, 2, 102 not me F_{123}; D V, 100 (IV, 2). not you Q.
66. V, 3. 85 distraction F_{123}; D V, 110 (V, 1). destruction Q.

Wenn auch nicht in so grosser Anzahl, finden sich aber auch Stellen, wo Dryden's Text von dem der Folios abweicht und mit dem Text der Quarto übereinstimmt. Solche Stellen sind:

1. I, 1, 91 Exit Q D V, 46 (I, 2). Exit Pand. F_{123}.
2. I, 2, 6 chid Q D V, 47 (I, 2). chides F_{123}.
3. I, 1, 108 bildet eine Zeile in Q und D V, 46 (I, 2); zwei in F_{123}.
4. I, 2, 63 Who, Troilus? ist eine besondere Zeile in F_{123}, nicht in Q; D V, 48 (I, 2).
5. I, 3, 0 Senet F_1; Sonet F_2 F_3. fehlt in Q und D V, 41 (I, 1).
6. 1, 3, 368 share Q D V, 62 (II, 3). weare F_{123}.
7. II, 1, 15 thou Q D V, 66 (II, 3). you F_{123}.
8. II, 2, 185 nations Q D V, 53 (II, 1). nation F_{123}.
9. II, 3, 162 what pride is Q D V, 72 (III, 1). what it is F_{123}.
10. II, 3, 269 great general Q D V, 73 (III, 1) general F_{123}.
11. III, 3, 37 Achilles and Patroclus stand in their tent Q; Ach. and Pat., standing in their Tent D V, 91 (IV, 2). Enter Ach. and Pat. in their tent F_{123}.
12. III, 3, 225 shook to ayre Q shaken into Air D V, 92 (IV. 2). shook to ayrie ayre F_1 F_2; airie air F_3.
13. III, 3, 275 most F_{123}; fehlt in Q D V, 70 (III, 1).
14. III, 3, 280 & c. F_{123}; fehlt in Q D V, 70 (III, 1).

15. III, 3, 302 out of tune Q; he's out of Tune D V, 71 (III, 1). he's out a tune F_{123}.
16. IV, 1, 9 a whole week Q D V, 77 (III, 2). in a whole week F_{123}.
17. IV, 2, 93—94 knees J beseech you F_{123}; knees Q D V, 88 (IV, 1).
18. IV, 5, 165—170 F_{123}; fehlt in Q D V, 94 (IV, 2).
19. IV, 5, 252 an oracle Q D V, 95 (IV, 2). the oracle F_{123}.
20. IV, 5, 284 you Q D V, 96 (IV, 2). thee F_{123}.
21. V, 10, 33 ignomyny, shame Q; ignominy D V, 102 (IV, 2). ignominy, and shame F_3; ignomy, and shame F_1 F_2.

Wenn auch einige der hier aufgezählten Belegstellen wenig Beweiskraft besitzen, so weisen doch einzelne wiederum ganz entschieden auf eine Benutzung der Quartausgabe hin; am meisten aber spricht dafür das Zusammentreffen so vieler Punkte, wodurch der Zufall ausgeschlossen wird. Diese Benutzung der Quarto wird freilich keine regelmässige, methodische gewesen sein; es ist nicht anzunehmen, dass Dryden den Text der Quarto mit dem der Folios überall verglichen habe, um die beste Lesart zu gewinnen. Er gab sich überhaupt wenig mit Textkritik ab, die ja auch nicht eigentlich Aufgabe des Bühnenbearbeiters ist. Stiessen ihm dunkle, corrumpirte Stellen auf, so ging er entweder darüber hinweg, oder gab den muthmasslichen Sinn in freier Umschreibung wieder. So steht z. B. in der Quarto und den beiden ersten Folios von Troilus and Cressida, I, 1, 37: „as when the sun doth light a scorne", (a-scorn F_3); das Wort scorne, wofür Rowe später storm emendirte, ist offenbar ein Druckfehler und giebt keinen Sinn. Dryden in seiner Bearbeitung, V 45 (I, 2) lässt diesen Vergleich einfach fort. Wenn wir ferner im Shakespeare im selben Stück, I, 1, 29, jetzt lesen: „So, traitor! — When she comes? when is she thence?", so ist dies die Verbesserung, die Rowe vornahm mit der unverständlichen Lesart der Folios und der Quarto: „So traitor then she comes when she is thence" Q; „So (Traitor) then she comes, when she is thence" F_1 F_2 F_3. Dryden vermeidet die Schwierigkeit, indem er nur den Sinn wiedergiebt: „Can

she be said to come, wo ne' er was absent!" (V, 45; I, 2). Ein anderes Beispiel bietet sich I, 2, 5, wo die Quarto und die Folios lesen: „Hector, whose patience Is, as a virtue, fix' d". Dieser Ausdruck as a virtue ist nicht klar und erregte vielfach den Anstoss der Commentatoren (Warburton schlägt vor: as the virtue; Steevens: as a statue; Johnson: all a virtue). Dryden, V, 47 (I, 2) ändert folgendermassen: „Hector, whose Patience Is fix' d like that of Heav'n". Ein ähnlicher Fall findet sich im Tempest, I, 1, 64—65, wo der Ausruf: „Mercy on us! — We split, we split!" in den Folios als ein Theil der Rede Gonzalo's gedruckt ist und erst von Capell als „a confused noise within" richtig aufgefasst worden ist. Dryden, II, 175 (I, 1), theilt die Worte dem Antonio zu. An einigen Stellen jedoch macht sich das Streben Dryden's bemerklich, den Text zu emendiren. So weicht er von der Lesart der drei ersten Folios im Tempest I, 2, 146, die lautet: „A rotten carcass of a butt", ab, indem er butt in boat ändert (D. II, 177; I, 2), eine Verbesserung, die von Rowe aufgenommen wurde. Ferner ändert er die Lesart der Folios im Tempest, II, 2, 15: „Here comes a spirit of his, and to torment me" um in „yonder stands one of his Spirits sent to torment me" (D. II, 189; II, 1). Ebenso verwandelt er das Wort „trenchering" der Folios in derselben Scene, II, 2, 187, in „trencher" (D. II, 190; II, 1), welche Aenderung von Pope und späteren Ausgaben acceptirt wurde. Das „Aga" der Quarto und der Folios in Troilus and Cressida, IV, 5, 73, verbessert Dryden richtig in „Achil". (D. V, 93; IV, 2), da die Worte „'Tis done like Hector etc." offenbar nur dem Achill zufallen können.

II. Composition.

Dryden's leitender Gedanke bei seinen Umarbeitungen Shakespeare'scher Stücke war, dieselben den Anforderungen der damaligen Bühne und des damaligen Zeitgeschmackes anzupassen; denn diesen Anforderungen entsprachen die Dramen in der ihm vorliegenden Gestalt durchaus nicht. Wir wiesen bereits auf den gewaltigen Umschwung hin, der

mit der englischen Bühne vorgegangen war. Der schwerwiegende Vortheil des alten englischen Theaters, dass der Dichter in ungebundener Weise mit Oertlichkeit und Zei schalten konnte, war seit Einbürgerung der Decoration verloren gegangen. Ein wie wesentliches Element der Bühne die Decoration geworden war, ergiebt sich schon aus einer Betrachtung von Dryden's erster Shakespeare-Bearbeitung, der des Tempest. Man vergleiche nur die einfache Bühnenweisung bei Shakespeare über der 1. Scene des 1. Actes: „A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard: Enter a Ship-master, and a Boteswaine" (F_1) mit der ausführlich geschilderten complicirten Scenerie Dryden's an derselben Stelle: „The Front of the Stage is open' d, and the Band of twenty four Violins, with the Harpsicals and Theorbo's which accompany the Voices, are plac' d between the Pit and the Stage. While the Overture is playing, the Curtain rises, and discovers a new Frontispiece, join' d to the great Pylasters, on each side of the Stage. This Frontispiece is a noble Arch, supported by large wreathed Columns of the Corinthian Order; the Wreathings of the Columns are beautify' d with Roses wound round them, and several Cupids flying about them. On the Cornice, just over the Capitals, sits on either side a Figure, with a Trumpet in one Hand, and a Palm in the other, representing Fame. A little farther, on the same Cornice, on each side of a Compass-pediment, lie a Lion and a Unicorn, the Supporters of the Royal Arms of England. In the middle of the Arch are several Angels, holding the King's Arms, as if they were placing them in the midst of that Compass-pediment. Behind this is the Scene, which represents a thick Cloudy Sky, a very Rocky Coast, and a Tempestuous Sea in perpetual Agitation. This Tempest (suppos' d to be rais' d by Magick) has many dreadful Objects in it, as several Spirits in horrid Shapes flying down amongst the Sailors, then rising and crossing in the Air. And when the Ship is sinking, the whole House is darken' d, and a Shower of Fire falls upon 'em. This is accompanied with Lightning, and several Claps of Thunder, to the End

of the Storm.“ Während dann vor der 2. Scene der Wechsel des Schauplatzes bei Shakespeare einfach durch die Worte „Enter Prospero and Miranda“ (F_1) angedeutet ist, lässt Dryden einen pomphaften Decorationswechsel eintreten, wie aus der Bühnenweisung hervorgeht: „In the midst of the Shower of Fire, the Scene changes. The Cloudy Sky, Rocks, and Sea vanish; and when the Lights return, discover that beautiful Part of the Island, which was the Habitation of Prospero: 'Tis compos' d of three Walks of Cypress-Trees; each Side-walk leads to a Cave, in one of which Prospero keeps his Daughters, in the other Hippolito: The Middle-walk is of great Depth, and leads to an open Part of the Island.“ Während auch an allen andern Stellen auf den Schauplatz bezügliche Weisungen in den Folios fehlen, findet man bei Dryden mannichfaltige Angaben: „The Scene changes to the wilder part of the Island, 'tis compos' d of divers sorts of Trees, and barren Places, with a Prospect of the Sea at a great distance“ (II, 1); „Cypress Trees and Cave“ (II, 2; III, 2; III, 4; IV, 1; IV, 3); „A wild Island“ (II, 3; III, 1; III, 3; IV, 2); „A Cave“ (III, 5); „Scene changes to the Rocks, with the Arch of Rocks, and calm Sea. Musick playing on the Rocks“ (V, 2). Wir ersehen aus diesen Angaben, dass, obwohl wie bei Shakespeare die Einheit des Ortes im weiteren Sinne gewahrt ist, indem alle Handlung an die Insel geknüpft ist, doch bei Dryden ein häufigerer Scenenwechsel stattfindet als bei Shakespeare. In dieser Hinsicht bildet das Stück eine Ausnahme unter Dryden's Dramen und unterscheidet sich von den übrigen Bearbeitungen. Es ist darin entschieden der Einfluss Davenant's zu erkennen, von dem ja die ganze Anordnung herrührt, und der den Sturm zu einem Ausstattungsstück, in dem prächtige Decoration und überraschender Scenenwechsel, verbunden mit zahlreichen Geistererscheinungen, eine Hauptrolle spielen, machen wollte. Schon die ausführlichen, ins Einzelne gehenden Bühnenweisungen, wie sie sich sonst nirgends bei Dryden in ähnlicher Weise finden, deuten auf den, auf dem Gebiete der technischen Ausstattung wohlbewanderten, Davenant hin.

Anders verhält es sich mit den beiden übrigen Bearbeitungen. In Shakespeare's Antony and Cleopatra findet ein bunter Ortswechsel statt; die Handlung spielt in den verschiedensten Ländern und Städten: in Cleopatra's Palast (I, 1, 2, 3, 5; II, 5; III, 3, 9, 11; IV, 2, 4, 11, 12, 13), in Rom, im Hause Cäsar's (I, 4; II, 3; III, 2, 6), in Messina, im Hause des Pompejus (II, 1), im Hause des Lepidus in Rom (II, 2), auf einer Strasse in Rom (II, 4), bei Misenum (II, 6), auf der Galeere des Pompejus (II, 7), in einer Ebene in Syrien (III, 1), im Hause des Antonius in Athen (III, 4, 5), beim Vorgebirge Actium im Lager des Antonius (III, 7), in einer Ebene bei Actium (III, 8), in Cäsar's Lager in Egypten (III, 10), in Cäsar's Lager bei Alexandria (IV, 1, 6, 9; V, 1), vor Cleopatra's Palast IV, 3), im Lager des Antonius bei Alexandria (IV, 5), auf einem Schlachtfelde bei Alexandria (IV, 7, 8, 10). In Dryden's All for Love dagegen ist überall der Palast der Cleopatra der Schauplatz der Handlung bis auf den 1. Act, der sich im Isistempel abspielt. Damit hängt zusammen, dass, während bei Shakespeare nach der Eintheilung der späteren Herausgeber (F_1 hat keine Eintheilung in Acte und Scenen) der 1. Act aus 5 Scenen, der 2. aus 7, der 3. aus 11, der 4. aus 13, der 5. aus 2 Scenen besteht, bei Dryden jeder Act nur eine einzige Scene enthält.

Dasselbe Streben nach einer engeren Verbindung der Scenen gewahren wir in der Bearbeitung von Troilus and Cressida. So erregte es Dryden's Anstoss, dass z. B. im 5. Act 11 verschiedene Scenen mit ebenso vielen verschiedenen Schauplätzen der Handlung anzunehmen sind [1]). Bei Dryden darf innerhalb eines und desselben Actes der Ort nur einmal wechseln, so dass jeder Act nur aus zwei Scenen besteht, mit Ausnahme des zweiten Actes, der in drei zerfällt; aber auch in diesem Act findet nur ein einmaliger Ortswechsel statt, da die 1. und 2. Scene am selben Orte spielen. Zu

[1]) „The latter part of the Tragedy is nothing but a Confusion of Drums and Trumpets, Excursions and Alarms." Dryden, Vorrede zu Troilus and Cressida. V, 15.

diesem Zwecke musste natürlich die Reihenfolge der Scenen geändert und mehrere mussten häufig zu einer vereinigt werden.

Dryden spricht sich darüber in der Vorrede folgendermassen aus: „J made with no small trouble, an Order and Connexion of all the Scenes; removing them from the Places where they were inartificially set: and though it was impossible to keep them all unbroken, because the Scene must be sometimes in the City, and sometimes in the Camp, yet J have so order' d them, that there is a Coherence of them with one another, and a dependence on the main Design: no leaping from Troy to the Grecian Tents, and thence back again, in the same Act; but a due proportion of Time allow' d for every Motion.“ Bei einem solchen Verfahren erzielte Dryden freilich eine grössere Einheit des Ortes, doch wurde dabei Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit im Gange der Handlung in bedenklicher Weise geopfert. Ein Beispiel für solche Unwahrscheinlichkeiten und Ungereimtheiten bietet die 2. Scene des III. Acts: Hector verlässt die Bühne, die eine Strasse mit dem Hause des Pandarus darstellt, mit der ausgesprochenen Absicht, die Wohnung des Pandarus aufzusuchen, und tritt nach einiger Zeit wieder auf, um, als an seinem Ziele angelangt, an der Thür dieses Hauses zu klopfen, ohne dass ein Scenen- oder Ortwechsel vor sich gegangen ist. Etwas ganz ähnliches findet sich auch in Act IV, Scene 2, wo man sich gemäss der Bühnenweisung, „Achilles and Patroclus, standing in their Tent“ als Ort der Handlung den Platz vor dem Zelt des Achilles denken muss. Hier findet der Zweikampf zwischen Hector und Ajax statt; Troilus, der dabei Zuschauer gewesen ist, geht fort, um sich zu dem Zelt des Calchas zu begeben, tritt aber noch in derselben Scene wieder auf, um nun bei diesem Zelte das Gespräch zwischen Diomedes und Cressida zu belauschen. Dennoch ist inzwischen keine Ortsveränderung vorgenommen worden. Ein anderes Missverhältniss, das aus der Zusammenwürfelung der Scenen entsteht, ist auch das folgende. Bei Shakespeare dauert die Handlung drei Tage; der erste

Tag umfasst die ersten drei Acte, der zweite beginnt mit Act IV, der dritte mit Act V, Scene 3. Bei Dryden hingegen muss der Anbruch des zweiten Tages mitten in die 2. Scene des III. Acts verlegt werden. Das Gespräch zwischen Pandarus, Troilus und Cressida nämlich, womit diese Scene beginnt, gehört noch dem Abend des ersten Tages an; nachdem diese Personen die Bühne verlassen haben, tritt Diomedes auf, der Aeneas mit „Good- morrow Lord Aeneas" begrüsst. Folglich ist die Nacht ganz mit Stillschweigen übergangen. Ein neuer Tag beginnt dann wieder mit Act V, so dass auch bei Dryden die Handlung drei Tage in Anspruch nimmt, und hier also das Princip der Einheit der Zeit nicht gewahrt ist. — Im Tempest umfasst die Handlung bei Shakespeare sowohl als bei Dryden einen Zeitraum von nur wenigen Stunden; die Handlung in All for Love nimmt nicht mehr als einen Tag in Anspruch, während in Antony and Cleopatra die Ereignisse von zehn Jahren, vom Tode der Fulvia bis zum Tode der Cleopatra, zusammengedrängt sind. Dies erklärt sich daraus, dass All for Love nur einen Theil dessen behandelt, was im V. Act von Antony and Cleopatra vorgeführt wird. Natürlich ist in Folge dessen in jenem Stücke auch die Handlung einheitlicher als in diesem. Was den Tempest in dieser Hinsicht anbetrifft, so ist da das Verhältniss ein umgekehrtes; durch Einflechtung einer neuen Liebesintrigue, zwischen Dorinda und Hippolito, ist der Gang der Handlung ein viel verwickelterer geworden in der Bearbeitung als im Original. — Troilus and Cressida enthält bei Shakespeare und Dryden eine doppelte Handlung: die Liebesgeschichte, die an den Helden und die Heldin geknüpft ist, einerseits und die Vorgänge im griechischen Lager andrerseits; nur dass bei Dryden die erstere mehr in den Vordergrund gerückt ist.

Da hier die Rede ist von den Einwirkungen, welche die Umgestaltung der Bühne auf die Composition geübt hat, so mag in diesem Zusammenhange noch ein einzelner Punkt bemerkt werden, der, obwohl an sich unbedeutend, in dieser Hinsicht erwähnt zu werden verdient. In Shakespeare's Troilus

and Cressida nämlich, I, 2, 192—194, richtet Pandarus, als er die trojanischen Helden aus der Schlacht zurückkommen hört, folgende Worte an seine Nichte: „Hark! they are coming from the field: shall we stand up here, and see them as they pass toward Ilium?“ Bei Dryden dagegen (V, 49; I, 2), lauten diese Worte: „Hark, they are returning from the Field; shall we stay and see 'em as they come by?“ Es handelt sich um das „stand up“, das bei Dryden durch „stay“ ersetzt ist. Es ist bekannt, dass auf der alten englischen Bühne sich im Hintergrund ein Balkon befand[1]) und dass dieser eine grosse Rolle bei der Aufführung der Shakespeare'schen Dramen spielte. Die Worte „stand up here“ werden also zu verstehen sein als eine Aufforderung, den Balkon zu besteigen, der ja einen bequemen Ueberblick über die vorbeiziehenden Helden bot. Diese Bühneneinrichtung war zu Dryden's Zeit schon ausser Gebrauch gekommen; der Balkon hatte anderen Einrichtungen, die ihn in vollkommenerer Weise ersetzten, Platz machen müssen. Deshalb treten in Dryden's Tragödie Pandarus und Cressida nur bei Seite, um den Zug vorbeipassiren zu lassen.

Die Nachachmung des classischen französischen Dramas übte nicht nur Einfluss auf Ausstattung, Scenenverknüpfung und Handlung, sondern hatte auch Einwirkung auf die Zahl der auftretenden Personen.

Shakespeare's Dramen, die sich durch eine reiche Fülle handelnder Personen auszeichnen, stehen auch in dieser Beziehung im Gegensatz zur französischen Tragödie, in der die Anzahl der Träger der Handlung auf das nothwendigste Mass beschränkt ist. Dass sich nun Dryden in der Tragödie, besonders in der späteren Periode seines dramatischen Schaffens, eng an das Vorbild der französischen Bühne anlehnte, im Lustspiel aber, das volksthümlicher war, noch einige Freiheiten des alten englischen Theaters bewahrte, macht sich wiederum kenntlich, wenn man die Umarbeitungen von Antony and Cleopatra und Troilus and Cressida einer-

[1]) Collier, History of Engl. Dram. Poetry III, 363 fg.

seits und die des Tempest andrerseits unter diesem Gesichtspunkte betrachtet. Die Personen im Tempest haben durch Dryden's Hand folgende Umänderungen erfahren.

Alonzo, der bei Shakespeare als King of Naples aufgeführt wird, wurde zum Duke of Savoy[1]) and Usurper of the Dukedom of Mantua. Aus Gonzalo, der bei Shakespeare als „an honest old Counsellor" charakterisirt ist, wurde „a Nobleman of Savoy";[2]) Stephano „a drunken Butler" wurde bei Dryden „Master of the Ship", ist also verschmolzen mit dem „Master of a Ship", der bei Shakespeare eine besondere Person ist. Trinculo heisst bei Dryden Trincalo und wird nicht als „a Jester", sondern als „Boatswain" aufgeführt, während doch bei Shakespeare der Boatswain eine besondere Rolle ist. Ausgeschieden sind die „Lords" Adrian und Francisco, die bei Shakespeare, II, 1 und III, 3, als Begleiter Antonio's auftreten; ferner Sebastian, der Bruder Alonso's, der in II, 1 eine Rolle spielt, indem er sich von Antonio verleiten lässt, einen ruchlosen Anschlag auf das Leben seines Bruders zu unternehmen, welche Episode aber bei Dryden, II, 198 (II, 3) fehlt. Ferner treten bei Dryden nicht auf Iris, Ceres, Juno, die Nymphen und die Schnitter, die sämmtlich bei Shakespeare durch Geister dargestellt werden. Dafür führt Dryden andere mythologische Figuren ein: Neptun, Amphitrite, Oceanus, Tethys, Aeolus, Tritonen und Nereiden (Act V, Sc. 2); auch sind unter den Dramatis Personae Several Spirits, Guards to Prospero aufgeführt. Neu hinzugefügt wurden ferner Hippolito, one that never saw Woman, right Heir of the Dukedom of Mantua; Mustacho, Stephano's Mate; Ventoso, a Mariner; A Cabbin-Boy; Dorinda; Milcha; Sycorax. — Davenant glaubte, das Stück wesentlich zu bereichern, wenn er zu dem Weibe, das noch keinen

---

[1]) Auch hier ist Davenant's Einfluss zu erkennen. „Savoyen ist nun einmal Davenant's Lieblingsschauplatz", Elze, Abhandlungen, 170. Vgl. Love and Honour und The Law aguinst Lovers.

[2]) Gleichwohl sind die von Trinculo an Gonzalo gerichteten Worte „You are a counsellor etc." (Temp. I, 1, 23) von Dryden beibehalten (D II, 173; I, 1.

Mann gesehen, einen Mann gesellte, der noch kein Weib gesehen; und Dryden war von diesem Einfall entzückt und führte ihn mit grossem Interesse aus[1]). Hippolito ist der junge Herzog von Mantua, der von Alonso aus seinem Herzogthum vertrieben worden ist. Er hat in Prospero einen Beschützer gefunden, der ihn auf der Insel aufzog, aber getrennt von Miranda und Dorinda, da Prospero in den Sternen gelesen hat, dass der Anblick eines Weibes für ihn gefährlich werden würde. Dennoch erblickt er zufällig die beiden Töchter Prospero's und, unerfahren wie er ist, begehrt er beide für sich. Da er sich von Ferdinand, dem Geliebten der Miranda, nicht belehren lässt, kommt es zum Zweikampf zwischen den beiden jungen Männern, in welchem Hippolito tödtlich verwundet wird. Durch Ariel's Kunst wieder hergestellt, ist er nun auch von seinem Wahne geheilt und glücklich in dem Besitze der Dorinda. — Da Dryden dem Prospero eine zweite Tochter Dorinda angedichtet hat, so wird in der Erzählung Prospero's in Act I, Scene 2, der Name derselben überall hinzugefügt, wenn Prospero Miranda erwähnt. So wenn es bei Shakespeare I, 2, 16—18 heisst:

„I have done nothing but in care of thee,
Of thee, my dear, thee, my daughter, who
Art ignorant of what thou art etc."

lesen wir bei Dryden, II, 176 (I, 2);

„I have done nothing but in care of thee,
My Daughter, and thy pretty Sister;
You both are ignorant of what you are etc."

---

[1]) „Sir William Davenant, as he was a Man of a quick and piercing Imagination, soon found that somewhat might be added to the Design of Shakespear, of which neither Fletcher nor Suckling had ever thought: And therefore to put the last Hand to it, he design' d the Counter- part to Shakespear's Plot, namely, that of Man who had never seen a Woman; that by this means those two Characters of Innocence and Love might the more illustrate and commend each other. This excellent Contrivance he was pleas' d to communicate to me, and to desire my Assistance in it. J coufess, that from the very first Moment it so pleas' d me, that J never writ any thing with more delight." — Dryden, Vorrede zum Tempest, II, 166 fg.

Oder I, 2, 55—57, wo Shakespeare die Worte hat;

„Mir. Sir, are you not my father?
Pros. Thy mother was a piece of virtue, and
She said, thou wast my daughter etc.“

und wo Dryden in folgender Weise geändert hat; II, 176 (I, 2):

„Mir. Sir, are you not my Father?
Prosp. Thy Mother was all Virtue. and she said,
Thou wast my Daughter, and thy Sister too.“

Ebenso verhält es sich mit der Stelle im Shakespeare I, 2 152—155:

„Pros. O, a cherubin
Thou wast that did preserve me. Thou didst smile
Infused with a fortitude from heaven.“

und der entsprechenden bei Dryden, II, 178 (1, 2):

„Prosp. Thou and thy Sister were
Two Cherubins, which did preserve me: You both
Did smile infus'd with Fortitude from Heav'n.“

Auch in den Worten Prospero's an Caliban, I, 2, 347—348:

— — „till thou didst seek to violate
The honour of my child,“

unterlässt Dryden, II, 183 (I, 2), nicht, child in Children umzuändern.

Dorinda verliebt sich in Hippolito und muss über ihre Gefühle ihrem Vater in wenig zarter Weise Rechenschaft ablegen. Ihre naiven Reden gegen Prospero und Miranda lassen überall versteckte Lüsternheit durchblicken, und auch Miranda, die bei Shakespeare ein Wesen von idealer Reinheit ist, wird dadurch angesteckt, so dass Walter Scott mit Recht urtheilt: „In mixing his tints, Dryden did not omit that peculiar colouring, in which his age delighted. Miranda's simplicity is converted into indelicacy, and Dorinda talks the language of prostitution before she ever has seen a man.“[1]) Zu Caliban, der bei Dryden bis auf die Worte dieselbe Figur geblieben, wahrscheinlich weil Dryden nicht umhin konnte,

[1]) The Life of John Dryden. — Delius, Abhandlungen zu Shakspere, 121.

die Zeichnung Shakespeare's als unübertrefflich anzuerkennen,[1]) wurde ein ähnliches weibliches Ungeheuer, die Sycorax, die Schwester Caliban's hinzugefügt, die mit dem betrunkenen Trincalo eine widerwärtig rohe Liebelei aufführt (III, 3; IV. 2). — Auch dem Ariel steht bei Dryden ein weiblicher Geist zur Seite, seine Geliebte Milcha, die aber nur ganz vorübergehend erscheint (I, 2).

Die Zahl der Personen, die in Antony and Cleopatra auftreten, ist in Dryden's All for Love ungefähr bis auf den dritten Theil zusammengeschmolzen. Es sind nur beibehalten Antonius, Ventidius, Dolabella, Alexas, Cleopatra, Octavia, Charmion und Iras; und neu hinzugefügt Serapion, der Isispriester, der in Act I und V eine untergeordnete Rolle spielt, und die beiden kleinen Töchter des Antonius, die benutzt werden, um Antonius in einem rührenden Auftritt des dritten Actes zu seiner Pflicht zurückzuführen. — Der Charakter des Antonius ist in den Hauptzügen derselbe geblieben; nur erscheint er bei Dryden noch mehr von der Leidenschaft beherrscht, noch weniger thatkräftig und noch wankelmüthiger als bei Shakespeare. Obgleich er zweimal, durch die beredten Bitten des Ventidius und der Octavia, zu dem Entschlusse geführt wird, Cleopatra zu verlassen, vermag er

---

[1]) „He seems there to have created a Person which was not in Nature, a Boldness, which at first Sight would appear intolerable: For he makes him a Species of himself, begotten by an Incubus on a Witch; but this, as J have elsewhere prov' d, is not wholly beyond the Bounds of Credibility, at least the Vulgar still believe it. We have the separated Notions of a Spirit, and of a Witch; — — Whether or no his Generation can be defended, J leave to Philosophy; but of this J am certain, that the Poet has most judiciously furnish' d him with a Person, a Language, and a Character, which will suit him, both by Father's and Mother's side: he has all the Discontents, and Malice of a Witch, and of a Devil; besides a convenient Proportion of the deadly Sins; Gluttony, Sloth, and Lust, are manifest; the dejectedness of a Slave is likewise given him, and the Ignorance of one bred up in a Desart Island. His Person is monstruous, and he is the Product of unnatural Lust; and his Longuage is as Hobgoblin as his Person: in all thiny she is distinguish'd from other Mortals." — Dryden, Vorrede zu Troilus and Cressida. V, 28 fg.

doch nicht, sich ihren Reizen zu entziehen. — Der Charakter des Ventidius ist bei Dryden mehr ausgeführt als bei Shakespeare, wo er weit mehr zurücktritt als bei jenem. Ventidius ist der vertraute und uneigennützige Freund des Antonius, ein Mann voll echter Römertugend. Sogar sein Todfeind Alexas erkennt dies an, wenn er von ihm die charakteristische Schilderung entwirft, D IV, 198 (Act I):

„A braver Roman never drew a Sword.
Firm to his Prince; but as a Friend, not Slave.
He ne'er was of his Pleasures; but presides
O'er all his cooler Hours, and Morning Counsels;
In short, the Plainness, Fierceness, rugged Virtue
Of an old true-stampt Roman lives in him."

Er erscheint als der gute Geist des Antonius und ist, aus Liebe zu ihm, unablässig bemüht, ihn aus der verhängnissvollen Nähe der Cleopatra zu befreien. Die Scene im ersten Act, wo er alle Beredsamkeit aufwendet, um Antonius aus seiner Erschlaffung aufzurütteln, ist geschickt angelegt und voller Wirkung, und Dryden rechnete sie zu dem besten, was seine Feder geschaffen hat.[1]) — Cleopatra ist das stolze schöne, verführerische Weib, das nur in der Leidenschaft lebt, derselben alles zum Opfer bringt und selbst daran untergeht. Bekennt sie doch selbst:

„The World contemns poor me;
For I have lost my Honour, lost my Fame,
And stain'd the Glory of my Royal House,
And all tho bear the branded Name of Mistress.
There wants but Life, and that too I would lose
For him I love." D IV, 237 (Act III).

Ihre Reize üben auch auf Dolabella, einen Freund des Antonius (während er bei Shakespeare zu den Freunden

[1]) „J hope, J may affirm, and without Vanity, that by imitating him (Shakespeare), J have excell'd my self throughout the Play; and particularly, that J prefer the Scene betwixt Antony and Ventidius in the first Act, to any thing which J have written in this Kind." — Dryden, Vorrede zu All for Love. IV, 191.

Cäsar's gehört) ihre bestrickende Macht aus, und Dryden schafft so eine neue Intrigue, indem er Cleopatra diesen Umstand benutzen lässt, um in Antonius Eifersucht zu wecken und ihn dann um so gewisser zu fesseln. — Das Gegenbild der Cleopatra ist Octavia, die tugendhafte, aber an äusseren Vorzügen arme Gattin des Antonius. Beide lässt Dryden in einer Scene des dritten Actes zusammenkommen, wo sie sich in erbitterten und wenig zarten Wendungen gegen einander ergehen. Dryden selbst sah das Gewagte dieses Unternehmens ein; denn in der Vorrede zu All for Love gesteht er ein: „The greatest Error in the Contrivance seems to be in the Person of Octavia: For though I might use the privilege of a Poet, to introduce her into Alexandria, yet I had not enough consider'd, that the Compassion she mov'd to her self and Children, was destructive to that which I reserv'd for Antony and Cleopatra; — — The Faults my Enemies have found, are rather Cavils concerning little, and not essential Decencies; which a Master of Ceremonies may decide betwixt us. The French Poets, I confess, are strict Observers of these Punctilio's. They would not, for Example, have suffer'd Cleopatra and Octavia to have met, there must only have pass'd betwixt them some cold Civilities, but no eagerness of Repartee, for fear of offending against the Greatness of their Characters, and the Modesty of their Sex. This Objection I foresaw, and at the same time contemn'd: For I judg'd it both natural and probable, that Octavia, proud of her new-gain'd Conquest, would search out Cleopatra to triumph over her; and that Cleopatra thus attack'd, was not of a Spirit to shun the Encounter: And 'tis not unlikely, that two exasperated Rivals should use such Satyr as I have put into their Mouths; for after all, though the one were a Roman, and the other a Queen, they were both Women.“ —

Auch in der Bearbeitung von Troilus and Cressida ist eine Verminderung der auftretenden Personen bemerklich. Die Personen, die wenig charakteristische Färbung und für das Stück keine grosse Bedeutung haben, warf Dryden heraus; es sind dies Paris, Deiphobus, Helenus, Antenor, Margarelon,

Alexander, Helena und Cassandra. Ihre nicht umfangreichen Rollen strich er theils, theils übertrug er sie auf andere Personen. Neue Personen schuf er nicht; denn wenn er in der Vorrede sagt, er habe den Charakter der Andromache hinzugefügt,[1]) so ist das nicht genau, da dieselbe schon im Original, freilich nur an einer Stelle, V, 3, auftritt.

Troilus ist nach Shakespeare's meisterhafter Zeichnung ein heissblütiger, leidenschaftlicher, leichtgläubiger, offener, unbedacht handelnder Jüngling. Diese Grundzüge hat Dryden festgehalten. Nur erscheint bei ihm der Held knabenhafter, unmännlicher. Hector, der seinen Ungestüm kennt, bereitet ihn schonend auf die Nachricht von der Auslieferung der Geliebten vor; dennoch kann sich Troilus nicht beherrschen; seine ungezügelte Leidenschaft lässt ihn alle Rücksichten gegen seinen wohlmeinenden Bruder vergessen, so dass Hector mit Recht von ihm sagt:

„But in thee
'Twas brutal Baseness, so forewarn'd to fall
Beneath the Name of Man." D. V, 85 (III, 2).

Ebenso unmässig ist Troilus, als er die Ueberzeugung von der Untreue seiner Geliebten gewinnt; und selbst als sie ihre Unschuld beschwört, überhäuft er sie mit den grässlichsten Verwünschungen; wie sie sich dann den Tod giebt, ist er plötzlich wie umgewandelt und auf einmal von ihrer Reinheit überzeugt. — Der Charakter der Cressida, welche die Heldin eines Trauerspiels werden sollte, musste, um Rührung zu erwecken, veredelt werden. So wird aus der koketten, üppigen und falschen Dirne ein tugendhaftes Mädchen. Ihr Vater Calchas, der seine Vaterstadt feige verlassen hat, wird durch sie, obgleich sie nur wenige Stunden erst bei ihm ist, zu seiner Pflicht zurückgeführt:

---

[1]) „I new modell'd the Plot; threw out many unnecessary Persons; improv'd those Characters which were begun, and left unfinish'd: as Hector Troilus, Pandarus and Thersites: and added that of Andromache." Dryden, Vorrede zu Troilus and Cressida. V, 15.

„O, what a Blessing is a virtuous Child!
Thou hast reclaim'd my Mind, and calm'd my Passions
Of Anger and Revenge: my Love to Troy
Revives within me.“ D V, 98 (IV, 2).

Der einzige Fehler, den man in ihr finden könnte, ist der, dass sie sich nur zu willig dem Troilus hingiebt; doch trug Dryden Sorge, auch diesen ungünstigen Eindruck abzuschwächen. Zu diesem Zwecke legte er ihr vielfache Bedenken und Aeusserungen der Scham in den Mund (II, 2) und lässt sie vor ihrer Vereinigung mit dem Geliebten nach dem Segen des Priesters verlangen:

„And will yon promise that the holy Priest
Shall make us one for ever!“ D V, 76 (III, 2).

Und als Pandarus sie deswegen verlacht, besteht sie wenigstens darauf, dass Troilus ihr Treue gelobt. Gegen die Verführungskünste der Griechen bleibt sie standhaft, und sie segnet den grausamen Geliebten noch mit ihrem letzten Athemzuge. — Die Charaktere des Thersites und Pandarus haben keine wesentliche Aenderung erfahren. Wenn Dryden in der Vorrede sagt: „the Charakters of Pandarus and Thersites, are promising enongh; but as if he grew weary of his Task, after an Entrance or two, he lets them fall,“ so ist dies nicht correct; denn beide treten bei Shakespeare nicht weniger als je achtmal auf. Ihre Reden sind nur um wenige neue Phrasen bereichert. — Andromache erscheint im Original nur an einer Stelle, V, 3, wo sie versucht, Hector von der Schlacht zurückzuhalten. Dryden giebt diese Scene in V, 1 wieder. Ausserdem führt er sie noch bei einer andern Gelegenheit, in II, 1, vor, wo sie sich als ein heldenmüthiges Weib zeigt, indem sie, während Priamus und Aeneas dem Hector abrathen, seine Herausforderung an die Griechen zu schicken, ihn dazu ermuthigt. — Diomedes ist nicht nur, wie bei Shakespeare, der Nebenbuhler des Troilus, sondern ist auch, was er bei jenem nicht ist, lügnerisch, gemein und rachsüchtig. — Achilles erscheint bei Dryden nicht ganz so unritterlich und hinterlistig im Kampf als bei Shakespeare. —

Für Troilus and Cressida kommt noch eine besondere Frage in Betracht, nämlich unter welchem Gesichtspunkt Dryden den Stoff aufgefasst hat. Während dem Tempest von vornherein der Charakter des Lustspiels und Antony and Cleopatra der des Trauerspiels aufgeprägt ist, so dass bei diesen ein Bearbeiter nicht schwankend sein konnte, ist man bei ersterem Stück von jeher in Zweifel gewesen und ist es heute noch, ob man es den Histories, Tragedies oder Comedies zuzuzählen habe. In der ersten Quartausgabe von 1609 trägt es den Titel History, wird aber in der Vorrede dazu als Comödie charakterisirt [1]); in der Folioausgabe von 1623 findet sich das Stück unter dem Titel Tragedy zwischen den Histories und den Tragedies aufgezeichnet. Es scheint daraus hervorzugehen, dass schon die alten Herausgeber nicht recht wussten, in welche dramatische Gattung sie das Stück einreihen sollten. Und auch noch heute gehen die Meinungen der Shakespeare-Forscher in Betreff dieses Punktes auseinander. Karl Eitner [2]) meint, es liege eine Mischgattung vor, eine Comitragödie oder Tragicomödie. Satire und Elegie seien darin verbunden; der Gesammtgegenstand sei für den Dichter in zwei grosse Interessen zerfallen, wovon das eine seine Sympathie, das andere seine Antipathie in Anspruch nehme; den Griechen falle die satirische Betrachtung und Darstellung, den Trojanern die elegische zu. Und zwar sei der Dichter dazu bewogen worden nicht aus Nationalsympathie durch vermeintliche Abstammung, sondern aus rein ästhetischen Motiven. Die homerische Welt aber zu parodiren habe ihm durchaus fern gelegen. —

---

[1]) „Eternal reader, you have here a new play, never staled with the stage never clapper — clawed with the palms of the vulgar, and yet passing full of the palm comical; — — So much and such savoured salt of wit is in his comedies, that they seem, for their height of pleasure to be born in that sea that brought forth Venus. Amongst all there is none more witty than this: and had J time, J would comment upon it, though J know it needs not, — for so much worth as even poor J know to be stuffed in it. It deserves such a labour, as well as the best comedy in Terence or Plautus etc.“ — Bei Dyce, The Works of W. Shakespeare. VI, 3.

[2]) Jahrb. der deutschen Shakespeare-Gesellschaft III, 252—300.

Hertzberg, in der Einleitung zu seiner Uebersetzung des Stückes, nennt dasselbe ein ernstes Drama, worin nur einige komische Scenen verflochten seien; und vertritt in seiner eingehenden Abhandlung Die Quellen der Troilus-Sage in ihrem Verhältniss zu Shakespeare's Troilus and Cressida [1]) die Ansicht, dass wir es mit einer bewussten Parodie der antiken und in specie der homerischen Weltanschauung nicht zu thun haben, ebensowenig wie mit einer Satire auf die unbedingten Anhänger der Antike, besonders auf den Vertreter dieser Richtung, Ben Jonson; welche Vermuthung Ulrici ausgesprochen hatte [2]). Ulrici, in seiner Abhandlung Jst Troilus and Cressida Comedy oder Tragedy oder History [3])? hält seine Ansicht aufrecht und sucht Hertzberg's Behauptung zu widerlegen, dass das Stück keine Comedy sei; er glaubt, es liege eine parodisch-satirische Sentenz vor; Shakespeare habe natürlich nicht den Dichter Homer und den poetischen Werth seiner Schöpfungen herabsetzen wollen, wohl aber habe er zeigen wollen, dass die ethische Lebens- und Weltansicht der homerischen Dichtung nicht streng sittlich sei. — Heinrich Voss [4]) macht mit vollem Recht darauf aufmerksam, dass im ganzen Stück nichts Tragisches geschehe: „Die Ironie dieses heroischen Possenspiels liegt vor Augen. Was sie besonders anziehend macht, ist der hohe Ernst, in den sie sich hüllt. Fast jede der meisterhaft gearbeiteten Reden würde in anderer Umgebung und von anderen Personen die beste Tragödie zieren."

Von diesem äusseren ernsthaften Anstrich und den Titel Tragedy, den das Drama in der Folio trägt, liess sich Dryden täuschen. Er fasste den Stoff tragisch auf, und so ist seine Grundidee von der Shakespeare's eine völlig verschiedene. Die vielen komischen Partien entgingen ihm natürlich nicht, er sah sie aber nicht als den Charakter des Ganzen bestimmende

---

[1]) Jahrb. der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. VI, 169—225.
[2]) Shakespeare's dramatische Kunst, III, 366 fg.
[3]) Jahrb. der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, IX, 26—40.
[4]) Anmerkungen zu der Voss'schen Uebersetzung.

an, sondern als ungehörig und fehlerhaft. So missbilligt er in der Vorrede, dass die Hauptpersonen kein tragisches Ende nehmen: „The chief Persons, who give Name to the Tragedy, are left alive: Cressida is false, and is not punish'd.“ Dass die schuldige, verwerfliche Heldin ungestraft bleibt, daran nimmt er den meisten Anstoss; er lässt sie tragisch enden, und um die Rührung zu vermehren, macht er sie zu einem tugendhaften, treuen Mädchen. Ausserdem richtet er am Schlusse ein allgemeines Blutbad an, wo Troilus, Hector, Diomedes und die ganze Schaar der Trojaner, die auf der Bühne sich befinden, getödtet werden. Da Cressida die Heldin des Stückes ist und die Liebesintrigue bei Dryden weit mehr in den Vordergrund gerückt ist, als es bei Shakespeare der Fall ist, so beruht auf der Umgestaltung dieses Charakters der Hauptunterschied zwischen den beiden Compositionen. Darauf bezieht sich auch der zweite Theil des Titels der Dryden'schen Tragödie: Truth found too late. Die zweite, mehr historische Handlung, die im Kampf um Troja wurzelt und die Beziehungen der Griechenführer einerseits und der trojanischen Helden andererseits unter und zu einander darstellt, wird von jener verschiedenen Auffassung Dryden's nur wenig berührt und ist deshalb in den Hauptzügen dieselbe geblieben. Gerade in diese zweite Handlung aber hat Shakespeare die vielen parodisch-satirischen und komischen Bemerkungen und Scenen eingeflochten. Man sollte erwarten, dass Dryden, von seinem Gesichtspunkte aus, darauf bedacht sein musste, diese zu vermeiden, die einen, weil sie an sich undramatisch sind, die anderen, weil sie, mehr oder weniger, in eine Tragödie nicht passen. Doch geschieht dies nur theilweise. Ein satirischer Zug ist z. B. der, dass Shakespeare bei jeder Gelegenheit die Verächtlichkeit und Unsittlichkeit der Ursache des Krieges und, damit zusammenhängend, die unwürdigen Beziehungen zwischen Menelaus, Paris und der Helena betont und seine Helden theils ernsthaften Tadel, theils scherzhaften Spott dagegen richten lässt. So äussert Troilus seinen Unwillen darüber in I, 1, 92—96:

„Peace, you ungracious clamours! peace rude sounds!
Fools on both sides! Helen must needs be fair,
When with your blood you daily paint her thus.
I cannot fight upon this argument;
It is too starved a subject for my sword."

Aehnliche Aeusserungen finden sich auch bei andern Helden. In der Scene, wo Cressida von den griechischen Fürsten der Reihe nach geküsst wird, antwortet Patroclus dem Menelaus auf dessen Worte „I had good argument for kissing once" (IV, 5, 26) folgendermassen:

„But that's no argument for kissing now;
For thus popp'd Paris in his hardiment,
And parted thus you and your argument." (IV, 5. 27—29).

Und Ulysses fügt entrüstet hinzu:

„O deadly gall, and theme of all our scorns!
For which we lose our heads, to gild his horns (IV, 5 30—31).

Ebenso sagt Diomedes dem Paris unumwunden und in scharfer, schonungsloser Weise die Wahrheit, als dieser ihn um seine Meinung darüber befragt, ob Menelaus oder er selbst ein grösseres Anrecht auf den Besitz der Helena habe:

„Both alike:
He merits well to have her, that doth seek her,
Not making any scruple of her soilure,
With such a hell of pain and world of charge,
And you as well to keep her, that defend her,
Not palating the taste of her dishonour,
With such a costly loss of wealth and friends:
He, like a puling cuckold, would drink up
The lees and dregs of a flat tamed piece;
You, like a lecher, out of whorish loins
Are pleased to breed out your inheritors:
Both merits poised, each weighs nor less nor more,
But he as he, the heavier for a whore."
(IV, 1, 54—66).

Und er fügt hinzu, als Paris ihm Ungerechtigkeit gegen seine Landsmännin vorwirft:

„She's bitter to her country: hear me, Paris:
For every false drop in her bawdy veins
A Grecian's life hath sunk; for every scruple
Of her contaminated carrion weight,
A Trojan hath been slain: since she could speak,
She hath not given so many good words breath
As for her Greeks and Trojans suffer' d death.
(IV, 1, 68—74).

Die eben angeführten Stellen finden sich nicht bei Dryden, wohl aber die folgende, wo Hector sich über den Unwerth der Helena ausspricht:

„Let Helen go:
Since the first sword was drawn about this question,
Every tithe soul, 'mongst many thousand dismes,
Hath been as dear as Helen; I mean, of ours;
If we have lost so many tenths of ours
To guard a thing not ours nor worth to us,
Had it our name, the value of one ten,
What merit's in that reason which denies
The yielding of her up." (II, 2, 17—25).

und einige Zeilen weiter:

„she is not worth what she doth cost
The holding" (II, 2, 51—52).

Diese Stelle ist nachgebildet bei Dryden, V, 52, Act II, Scene 1.

Mehr scherzhafter Natur sind solche Anspielungen wie die folgende:

„Menel. An odd' man, lady! every man is odd.
Cress. No, Paris is not; for you know, 'tis true
That you are odd, and he is even with you."
(IV, 5, 42—44),

oder wenn Hector zu Menelaus sagt:

„Your quondam wife swears still by Venus' glove:
She's well, but bade me not commend her to you."
(IV, 5, 179—180).

Diese letzten beiden Stellen hat Dryden nicht aufgenommen. Dagegen finden sich die Verwünschungen und Schmähworte, die Thersites gegen den Krieg, seine Veranlassung und seine Urheber ausstösst, (bei Shakespeare II, 3, 19—22, 77—82; V, 1, 53—73, 97—108; V, 2, 190—197; V, 7, 9—12, 20—23) bei Dryden zum grossen Theil wieder: V, 64 fg. (II, 3); 68 fg. (III, 1); 97 fg. (IV, 2); 112 fg. (V, 2).

Ausser der so stark hervorgehobenen Verächtlichkeit der Ursache des Krieges nahm Dryden auch noch andere satirische oder komische Züge herüber. Solche sind unter andern die Uneinigkeit der griechischen Heerführer, das geringe Ansehen, in dem die Obergewalt Agamemnon's steht, das plumpe, prahlerische Wesen des Ajax, der Mangel an Heldenhaftigkeit bei Achill, der wegen einer Liebesständelei müssig liegt und unwürdige Possen treibt, ja der sich wortbrüchig zeigt; das freche, cynische Wesen des Thersites, der alles in den Koth seiner Gesinnung und seiner Worte zieht, die Vergeblichkeit der Bemühungen des auf sein Ansehen pochenden Agamemnon, des erfahrenen Nestor, des schlauen Ulysses — alle diese Züge finden sich bei Dryden wieder. Wenn nun auch Troilus nicht, wie bei Shakespeare, nur leere Drohungen gegen Diomedes ausstösst, sondern auch sein Rachegelöbniss ausführt, wenn auch Achill's Charakter etwas veredelt ist, so sind doch jene Züge noch in solcher Menge vorhanden und treten noch so stark hervor, dass sie eine ernsthafte Theilnahme für die Helden nicht aufkommen lassen. Denn man muss unwillkürlich zweifeln, ob der Dichter selbst seine Personen ernsthaft auffasste, da er sie nur in eitlen oder dem Erfolge nicht entsprechenden Bemühungen darstellt. Nächst der Cressida sind Hector und Troilus die einzigen tragischen Personen, aber auch sie erscheinen in dieser Umgebung, der überall das Lächerliche anklebt, nicht als tragisch.

Nicht nur den Aenderungen, die mit der Bühne vor sich gegangen waren, sondern auch den Wandlungen des Zeitgeschmacks trug Dryden Rechnung. Es ist bekannt, dass Shakespeare's Publikum kein auserlesenes war, dass es Ge-

fallen fand an derben Spässen und Witzen, wie sie ja in des Dichters Dramen zahlreich vorkommen. Als später der Puritanismus zur Herrschaft gelangte, verfolgte derselbe alles, was mit der Bühne zusammenhing, aufs Heftigste und verbannte alle theatralische Darstellung. Wenn es ihm nun zwar auch nicht gelang, den Hang des Volkes zu Scherz und Lustbarkeit und speciell die tief wurzelnde Liebe zur Bühne gänzlich zu unterdrücken, so übte er dennoch eine sehr verderbliche Wirkung aus. Denn da die Freude am Genuss weder ausgerottet wurde, noch aber sich äussern durfte, so verlor sie ihren naiven, gesunden Charakter und verwandelte sich in Lüsternheit und Unsittlichkeit. „Die Sinnlichkeit in Volk und Poesie", sagt deshalb Elze[1]) mit Recht, „war überhaupt durch die puritanische Verfolgung und Scheinheiligkeit nach innen gedrängt worden; sie brach jetzt wieder hervor, aber nicht mit der gesunden und offenen Naivität der Shakespeare'schen Zeit, sondern als bewusste und lasterhafte Lüsternheit." Mit der Restauration erfolgte eine naturgemässe Reaction, die in ihrer Heftigkeit dem vorher ausgeübten harten Druck entsprach. Zügellosigkeit und Frivolität, von dem üppigen Hofe Karl's II ausgehend, ergriff alle Schichten der Gesellschaft. Auch das Drama wurde davon angesteckt, besonders aber das Lustspiel; denn in diesem suchte und fand das Volk, dem die heroischen Tragödien in französischem Stil fremdartig gegenüberstanden, eine Entschädigung. Dryden war vor allen nicht der Mann, dem Zeitgeiste Opposition zu machen; davon legen auch die vorliegenden Bearbeitungen beredtes Zeugniss ab.

Zunächst mochte Dryden wahrnehmen, dass die schwungvollen, kunstvoll ausgearbeiteten Reden, wie sie besonders in den Tempest und Troilus and Cressida in grosser Menge eingeflochten sind, sein Publikum langweilen würden. Deshalb finden sich im Tempest die Reden Prospero's und der Miranda in I, 2 nur bedeutend gekürzt bei Dryden, II, 175 fg. (I, 2) wieder; so sind auch in V, 1 von Prospero's Rede die

[1]) Abhandlungen, 161.

Verse 33—87 gestrichen (D. II, 207; III, 2). In Troilus and Cressida sind die Reden der Griechen, besonders die längeren des Ulysses in I, 3 sehr stark gekürzt bei Dryden Act I, Sc. 1. Von der Rede des Achilles sind beispielsweise in III, 3 die Verse 80—92 gestrichen (D. V, 92; IV, 2); von der Rede des Troilus sind gestrichen in IV, 4 die Verse 35—50, 87—93, 104—110 (D. V, 88 fg.; IV, 1) in V, 2 die Verse 139—160, 163—176 (D. V, 100; IV, 2). Dadurch gewann Dryden Raum für seine eigenen Zuthaten, wie im Tempest für die Intrigue, die sich an Dorinda und Hippolito knüpft, oder in Troilus and Cressida für die lange Scene zwischen Hector und Troilus in III, 2. Zu dieser letzteren wurde er, wie er selbst in der Vorrede erzählt, durch den Schauspieler Betterton angeregt. Er arbeitete sie nach dem Muster der Entzweiungsscene zwischen Brutus und Cassius in Julius Caesar (IV, 3) und der zwischen Agamemnon und Menelaus in der Iphigenie des Euripides zu einer jener Bravourpartien aus, wie sie in den meisten seiner Dramen wiederkehren (eine solche schuf er z. B. auch in der Scene zwischen Antonius und Ventidius in All for Love, Act I). Obgleich jene Scene kunstfertig und wirkungsvoll ist, hat sie doch in ihrer Ausdehnung und ihrem hoch gespannten Pathos wenig Berechtigung.

Noch mehr zu verurtheilen sind die zahlreichen Zusätze, die nur darauf berechnet sind, durch zweideutige Wendungen und Frivolitäten das Publikum zu belustigen. Zu solchen Erfindungen Dryden's gehört im Tempest das Gespräch der beiden Schwestern Miranda und Dorinda in Act I, Scene 2, worin unter dem Schleier der Naivität die schlecht versteckte Sinnlichkeit ihre Sprache redet:

„Mir. . . And shortly we may chance to see that thing
Which you have heard my Father call, a Man.
Dor. But what is that? For yet he never told me.
Mir. I know no more than you: But I have heard
My Father say, we Women were made for him.
Dor. What, that he should eat us, Sister?
Mir. No care, you see my Father is a Man and yet
He does us good. I would he were not old.

Dor. Methinks indeed it would be finer, if
We two had two young Fathers.
Mir. No, Sister, no, if they were young, my Father
Said, we must call them Brothers.
Dor. But pray, how does it come, that we two are
Not Brothers then, and have not Beards like him?
Mir. Now I confess you pose me.
Dor. How did he come to be our Father too?
Mir. I think he found us, when we both were little,
And grew within the Ground.
Dor. Why could he not find more of us? Pray, Sister
Let you and I look up and down one day,
To find some little ones for us to play with."
D II, 184 fg. (I, 2).

Ein ähnliches Gespräch ist auch das zwischen Prospero und seinen Töchtern in Act II, Sc. 2:

„Mir. But you have told me, Sir, you are a Man
And yet you are not dreadful.
Prosp. Ay Child! but I
Am a tame Man; old Men are tame by Nature,
But all the Danger lyes in a wild young Man.
Dor. Do they run wild about the Woods?
Prosp. No they are wild within Doors, in Chambers,
And in Closets.
Dor. But, Father, I would stroak 'em and make 'em
gentle, then sure they would not hurt me.
Prosp. You must not trust them, Child. No Woman can come near 'em but she feels a Pain, full nine Months etc."
D. II, 193 fg. (II, 2).

Aehnlichen zweideutigen Inhalts ist auch der Dialog zwischen Prospero und Hippolito in III, 4; zwischen Dorinda und Miranda in IV, 3; und am Schluss das Gespräch zwischen Prospero, seinen Töchtern und deren Liebhabern. Da das letztere besonders charakteristisch ist für den frivolen Ton dieser Dryden'schen Zuthaten, mag es hier mitgetheilt werden.

„Prosp. My Ariel told me, when last Night you quarrell d,
[To his Daughters.
You said you would for ever part your Beds.
But what you threaten 'd in your Anger, Heav'n
Has turn 'd to Prophecy.
For you, Miranda, must with Ferdinand,
And you, Dorinda, with Hippolito,
Lie in one Bed hereafter.
Alon. And Heav'n make
Those Beds still fruitful in producing Children,
To bless their Parents Youth and Grandsires Age.
Mir. to Dor. If Children come by lying in a Bed,
I wonder you and I had none between us.
Dor. Sister, it was our Fault, we meant like Fools.
To look 'em in the Fields, and they, it seems,
Are only found in Beds.
Hip. I am o' er-joy' d
That I shall have Dorinda in a Bed,
We 'll lie all Night and Day together there,
And never rise again.
Ferd. (aside to him.) Hippolito! You yet
Are ignorant of your great Happiness,
But there is somewhat, which for your own and fair
Dorinda's sake, I must instruct you in.
Hip. Pray teach me quickly
How Men and Women in your World make Love;
I shall soon learn, I warrant you."

Auch an die von Dryden erfundene Person der Sycorax, der Schwester Caliban's sind leichtfertige Reden und unsittliche Schilderungen geknüpft. Das Gespräch z. B., das Trincalo und Stephano über sie führen, ist ein starkes Beispiel von Obscönität:

„Steph. An 't please your Grace, she's somewhat homely, but that's no Blemish in a Princess. She is virtuous.

Trinc. Umph! Virtuous! I am loath to disparage her; but thou art my Friend, canst thou be close?

Steph. As a stopt Bottle, an' t please your Grace.
Trinc. Why then I 'll tell thee, I found her an Hour ago under an Elder-tree, upon a sweet Bed of Nettles, singing Tory, Rory, and Ranthum, Scantum, with her own Natural Brother.
Steph. O Jew! make Love in her own Tribe?"

D. II, 231 (IV, 2).

Ebenso gehört die gemeine Liebelei, die Sycorax mit den Bootsleuten Stephano und Trincalo in Act III, Sc. 3 und Act IV, Sc. 2 aufführt, in die Reihe derartiger Erfindungen Dryden's, die nicht wenig dazu beitragen, dass bei einer Vergleichung die Bearbeitung des Sturmes in so unvortheilhaftem Lichte erscheint gegenüber der grossen Einfachheit und Sittlichkeit des Originals.

Auch in All for Love folgte Dryden dieser Neigung, indem er das sinnliche Liebesverhältniss des Antonius und der Cleopatra stark hervortreten liess und die ernsteren und würdigeren Beziehungen entfernte, die bei Shakespeare jenes Verhältniss einkleiden und heben. „Das Römerdrama ist", wie Delius[1]) bemerkt, „bei Dryden zu einer blossen Liebestragödie zusammengeschrumpft. Wie bei Dryden aus der Handlung alles Mark verschwunden ist, so auch aus den Charakteren, namentlich aus den beiden Hauptpersonen, deren überlegene Genialität, wie Shakspere sie gestempelt hat, einem widerlichen Gemisch von wässeriger Sentimentalität und verschleierter gemeiner Sinnlichkeit bei Dryden hat Platz machen müssen." Freilich ist Dryden's Bearbeitung freier von Anstössigkeiten und Obscönitäten als das Original; doch muss man festhalten, dass die Begriffe von Anstand wandelbar und Anstand und Sittlichkeit nicht identisch sind.

Ebensowenig hat Troilus and Cressida unter Dryden's Hand an sittlichem Gehalt gewonnen. Allerdings liesse die Umwandlung, die er mit der Grundidee vornahm, dies

[1]) Abhandlungen 131.

erwarten, doch tritt sein Verfahren im Einzelnen der Erreichung dieses Zieles, nämlich einer Vertiefung des Stoffes, hemmend entgegen. Wenn Shakespeare den Empfang der Cressida bei den Griechen so darstellt, dass wir dadurch ein lebhaftes, charakteristisches Bild von ihr als einer leichtfertigen, treulosen Dirne gewinnen, so passt dies vortrefflich in das Gesammtbild, das der Dichter uns vom Weibe, von seiner schlechtesten Seite gesehen, entwerfen will. Dryden, der den Charakter der Heldin wesentlich anders auffasste, konnte unmöglich diese Scene vorführen, wo Cressida, unmittelbar nach der Trennung von dem Geliebten unter leichtfertigen Scherzen sich die Zärtlichkeiten der griechischen Helden gefallen lässt. Um aber die pikante Episode nicht unbenutzt zu lassen, lässt Dryden Pandarus davon erzählen, und zwar in einer Weise, die den Charakter der Heldin weit tiefer in den Schmutz zieht, als es bei Shakespeare geschieht. Denn Dryden begnügt sich nicht damit, dass Cressida, wie bei Shakespeare, von Achilles, Patroclus, Nestor und Agamemnon geküsst wird, sondern bei ihm fügt Pandarus, nachdem er diese aufgezählt hat, hinzu: And after him came Ulysses, and Ajax, and Menelaus: and they so pelted her i' faith: pitter patter, pitter patter, as thick as Hailstones. And after that, a whole Rout of 'em: Never was Woman in Phrygia better kiss'd. — And last of all comes me Diomede so demurely: that's a notable sly Rogue I warrant him! Mercy upon us, how he laid her on upon the Lips! for as I told you, she's most mightily made on among the Greeks. — — Nay, and one of 'em was so bold, as to ask him, if she were a Virgin; and with that, the Rogue my Brother takes me up a little God in his Hand, and kisses it, and swears devoutly that she was etc." D V, 101 fg (IV, 2). Wenn wir den eigenen Oheim so geringschätzig von der Nichte sprechen hören, kann unsere Achtung für dieselbe, die dennoch die tugendhafte Heldin der Tragödie sein soll, nicht steigen. So schadet Dryden sich selbst durch sein Bestreben, sein Publikum durch lüsterne Schilderungen zu amüsiren. Eine ähnliche Schilderung legt er dem Pandarus

an einer anderen Stelle in den Mund; dieselbe ist ganz seine Erfindung und zeichnet sich durch noch grössere Frivolität aus. Es ist die Stelle in Act II, Sc. 2, wo Pandarus dem Troilus die Situation beschreibt, in der er Paris am Morgen überrascht hat. Da sie ein schlagendes Beispiel dafür ist, wie gut sich Dryden auf den Ton seiner Zeit verstand, möge sie hier einen Platz finden: „Why, I found him abed? abed with Helena, by my Troth: 'Tis a sweet Queen, a sweet Queen; a very weet Queen, — but she's nothing to my Cousin Cressida, she's a Blowse, a Gipsie, a Tawney-moor to my Cousin Cressida: And she lay with one white Arm underneath the Whorson's Neck: Oh such a white, Lilly-white, round, plump Arm it was — and you must know it was stript up to th'Elbows: and she did so kiss him, and so huggle him: — as who should say — — but such an Arm, such a Hand, such taper Fingers! t'other Hand was under the Bed — cloaths, that I saw not. — — Nay I was tortur'd too; old as I am, I was tortur'd too: but for all that, I cou'd make a Shift, to make him, to make your Excuse, to make your Father; — by Jove when I think of that Hand, I am so ravish'd, that I know what I say: I was tortur'd too." D V, 60 (II, 2). — Diese obscöne Stelle muss um so mehr Anstoss erregen, als sie ein ganz überflüssiger Zusatz ist und offenbar nur den Zweck hat, dem verderbten Geschmack der damaligen Zeit entgegenzukommen. Man kann den Einwurf machen, dass Shakespeare dergleichen auch nicht verschmäht habe, dass eine solche Stelle z. B. die sei, wo Pandarus die Liebenden verkuppelt und sie dann wegführt mit den Worten: „Whereupon I will show you a chamber with a bed: which bed, because it shall not speak of your pretty encounters, press it to death: away! And Cupid grant all tongue-tied maidens here Bed, chamber, Pandar to provide this gear!" (III, 2, 215—220). Es ist aber der Untersehied dabei, dass Shakespeare solche immerhin anstössige Sachen mit nackten, derben Worten andeutet oder rund heraus sagt, während Dryden diese kurzen Aeusserungen zu langen lüsternen Situationen ausspinnt und diese in den üppigsten Farben

ausmalt. So leitet bei ihm Pandarus die beiden mit ähnlichen, noch geschwätzigeren Ausdrücken hinweg, tritt aber bald wieder auf, lässt Musik und einen der Situation angemessenen Gesang ertönen, horcht mit seinem Diener an der Thür der Kammer, in der sich die Liebenden befinden, und theilt seine Beobachtungen in zweideutigen Worten mit. — Gegenüber solchen gemeinen Unsittlichkeiten können Shakespeare's Derbheiten als sittlich gelten. So tief war der Geschmack der Zeit gesunken, dass solche Sachen auf der Bühne geboten werden konnten, oder vielleicht geboten werden mussten, einer Zeit, deren feinere Bildung und Gesittung Dryden oft betont gegenüber den Rohheiten der Elisabethanischen Zeit.[1])

Bei der allgemein eingerissenen Demoralisirung war es natürlich, dass die Geistlichkeit nur geringes Ansehen genoss und vielfache Angriffe zu erdulden hatte; solche gingen besonders von den Dramatikern aus und fanden auf der Bühne den Beifall des Volkes, welches im Bewusstsein seiner wiedererlangten Freiheit nur mit Unwillen sich der Fesseln der puritanischen Herrschaft erinnerte. Dies dauerte bis gegen Ende des Jahrhunderts, bis endlich Jeremy Collier jene Dichter, darunter auch Drydeu, mit scharfen Worten angriff in seinem Buche A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, 1697 auf 98. Diese Schrift enthält ein besonderes Kapitel (Kap. III: The Clergy abused by the Stage), das von den Ausfällen gegen die Geistlichkeit handelt. —

Im Tempest bot sich nun allerdings keine Gelegenheit der feindlichen Stimmung gegen die Priester Ausdruck zu geben: wohl aber finden wir Spuren davon in All for Love,

---

[1]) Z.B. in der Vertheidigung des Epilogs zu The Conquest of Granada II. Theil: „let us render to our Predecessors what in their due, without confining our selves to a servile Imitation of all they writ; and without assuming to our selves the Title of better Poets, let us ascribe to the Gallantry and Civility of our Age the Advantage which we have above them; and to our Knowledge of the Customs and Manners of it, the Happiness we have to please beyond them. — D. III, 188.

und am meisten ist diese Gesinnung ausgeprägt in Troilus and Cressida. In All for Love lässt Dryden derartige Angriffe gegen die von ihm hinzugeschaffene Person des Isispriesters Serapion richten und zwar von Seiten des Alexas, des Eunuchen der Königin. Gleich am Anfange des Stückes, wo Serapion von einer Unglück weissagenden Geistererscheinung berichtet, entgegnet ihm Alexas die scharfen Worte:

„And dream'd you this? or did invent the Story,
To frighten our Aegyptian Boys withal,
And train 'em up betimes in fear of Priesthood?"

und nennt seine Erzählung

„A foolish Dream
Bred from the Fumes of indigested Feasts,
And holy Luxury." D. IV, 196 (Act 1).

Ebenso verächtlich spricht Alexas von dem Priester noch an einer andern Stelle:

„How frightfully the holy Coward stares!
As if not yet recover'd of th' Assault,
When all his Gods, and what's more dear to him,
His Offerings were at stake." D. IV, 258 (Act. V).

In noch viel auffallenderer Weise macht sich diese feindliche Gesinnung gegen die Geistlichkeit in der Bearbeitung von Troilus and Cressida bemerklich, wo mehrere Personen in gleich erbitterter Weise ihrem Hass gegen die Religion und ihre Träger Ausdruck geben. — Pandarus überhäuft die Priester bei jeder Gelegenheit mit den heftigsten Schmähungen. So fügt er zu den Shakespeare'schen Worten „Helenus is a priest" (1, 2, 244) bei Dryden noch hinzu: and keeps a Whore; he'll fight for his Whore, or he's no true Priest J warrant him." (D. V, 50; I, 2); und verlacht Cressida, als diese nach dem Segen des Priesters verlangt unter den höhnenden Worten: „Priests! marry hang 'em! they make you one! go in, go in, and make your selves one without a Priest: J'll have no Priest's Work in my House." (D. V, 76; III, 2). Calchas, seinen eigenen Bruder, nennt Pandarus bei Dryden nicht anders als einen Rogue-Priest; so sagt er zu Cressida: „thou must be gone to the fugitive Rogue Priest

thy Father (D. V, 88; IV, 2); und in Act IV, Scene 2 spricht er von jenem in Ausdrücken wie „that Rogue-Priest my Brother“ und „the Rogue my Brother“ (D. V, 102). — So scharf dieser Zug auch hervortritt, so könnte man ihn doch bei solchen Charakteren wie Pandarus und Thersites auf Rechnung der cynischen, frechen Gesinnung schreiben, die alles, was andern verehrungswürdig erscheint, mit Füssen tritt. Auffallen muss er aber in einem Charakter wie Troilus, in dem er aber trotzdem nicht weniger ausgeprägt angetroffen wird. In Act V, Scene 1 richtet Troilus an Hector, der entschlossen ist, an dem Tage nicht zu kämpfen, die folgenden Worte:

„O now J know from whence his Change proceeds;
Some frantick Augur has observ'd the Skies;
Some Victim wants a Heart, or Crow flies wrong:
By Heav'n 'twas never well, since sawcy Priests
Grew to be Masters of the listning Herd,
And into Miters cleft the Regal Crown.
Then, as the Earth were scanty for their Pow'r,
They drew the Pomp of Heaven to wait on them.
Shall J go publish, Hector dares not fight,
Because a Mad-man dreamt he talk'd with Jove?
What cou'd the God see in a brain-sick Priest,
That he should sooner talk to him than me?“
D. V, 109 (V, 1).

Gleich dieser Rede ist auch das Zwiegespräch zwischen Troilus und Thersites in Act V, Scene 2, das ähnlichen Inhalts ist, Dryden's eigene Erfindung:

„Troil. That J shou'd trust the Daughter of a Priest!
Priesthood, that makes a Merchandise of Heaven!
Priesthood, that sells ev'n to their Pray'rs and Blessings!
And forces us to pay for our own Coz'nage!
Thers. Nay cheats Heav'n too with Entrails and with Offals;
Gives it the Garbage of a Sacrifice
And keeps the best for private Luxury.
Troil. Thou hast deserv'd thy Life for cursing Priests
Let me embrace thee; thou art beautiful:

That Back, that Nose those Eyes are beautiful:
Live; thou art honest, for thou hat'st a Priest."
D. V, 115 (V, 2).

Diese so stark hervortretende Verachtung der Religion und der Priester seitens des sonst überall als leichtgläubig, gutmüthig und idealistisch geschilderten Jünglings ist sehr auffällig, auch wenn man davon absieht, dass sie in dieser uns entgegentretenden Gestalt ein Anachronismus ist. Denn wollte man annehmen, dass das Urtheil des Helden durch die Leidenschaft, von der er ergriffen ist, so getrübt ist, dass, weil er sich von der Tochter eines Priesters betrogen glaubt, diesem die Schuld beimisst und dann seinen Hass auf alle Priester überhaupt überträgt, so würde der Held des Dramas selbst als knabenhaft und unverständig erscheinen. Somit lässt sich eine innere Motivirung und Berechtigung in diesem neu hinzu gedichteten Zuge nicht erblicken; vielmehr verfolgte Dryden auch hier offenbar nur den Zweck, dem Geschmack seines Publikums entgegenzukommen.

Widersprüche oder Ungenauigkeiten in unwesentlichen, für den Verlauf der Handlung unerheblichen Einzelheiten, sind in Folge der raschen Production, durch die sich Shakespeare auszeichnete, bei diesem Dichter nicht selten; sie sind gewöhnlich leicht zu beseitigen, und an eine Bearbeitung kann man die Anforderung stellen, dass sie vermieden werden. In Shakespeare's Tempest erzählt Prospero, dass beim Ueberfall des Königs von Neapel er und seine Tochter aus der Stadt Mailand geschafft und in einem Boot dem Meere übergeben wurden:

„In few, they hurried us aboard a bark,
Bore us some leagues to sea; where they prepared
A rotten carcass of a boat etc." I, 2, 144 fg.

Dryden ist bestrebt, seine bessere Kenntniss in der Geographie zu zeigen, indem er folgende Aenderung eintreten lässt:

„in short, they hurry 'd us
Away to Savoy[1]), and thence aboard a

[1]) vgl. S. 22, Anm. 1.

Bark at Nissa's Port,
Bore us some Leaggues to Sea, where they prepar'd
A rotten Carkass of a Boat etc." D II, 177 (I, 2).

In Shakespeare's Troilus and Cressida, Act I, Sc. 2, werden die trojanischen Helden vorgeführt, wie sie eben aus der Schlacht zurückkehren; gleich in der folgenden Scene aber berichtet Aeneas, als er die Herausforderung Hector's überbringt, dass dieser des langen Waffenstillstandes überdrüssig geworden sei (Hector, — Priam is his father, — Who in this dull and long-continued truce Is rusty grown"; I, 2, 261 fg.) Diesen Widerspruch vermeidet Dryden, indem er die Herausforderung anders motivirt. Bei ihm nämlich, in Act I, Sc. 1, fasst Hector die Erzählung der Andromache von dem kriegerischen Sinn ihres Sohnes Astyanax, der in kindlichem Uebermuth eine trotzige Botschaft an die Griechen senden wolle, als Stimme der Götter auf und beschliesst die Herausforderung. Durch diesen rührenden Einfall wird jener Widerspruch gehoben, freilich auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Von einem Waffenstillstand ist zwar bei Dryden auch die Rede, doch ist derselbe nur für den Tag, an welchem der Zweikampf zwischen Hector und Ajax stattfindet, anzunehmen. Denn am Morgen dieses Tages spricht Aeneas zu Hector von dem „gentle Truce" (D V, 77; III, 2), und am Abend kündet Diomedes dem Troilus an, dass mit der Stunde der Waffenstillstand ablaufe („This Hour must end the Truce"; D V, 103; IV, 2). — Ein anderer Widerspruch ist Dryden entgangen; bei ihm sowohl als bei Shakespeare wird Antenor zuerst unter den Trojanern mit aufgeführt, die aus der Schlacht zurückkehren; bald nachher ist er Gefangener bei den Griechen, der gegen Cressida ausgewechselt wird.

III. Sprache und Stil.

Dryden behielt den Gebrauch Shakespeare's bei, die leichten komischen Scenen in Prosa, die pathetischen, tragischen im blank verse zu geben. Die Prosa betreffend unterscheidet

Delius [1]) bei Shakespeare drei Abstufungen: 1. Die Sprache der Clowns in schmuckloser Derbheit und einfachem Satzbau, der Umgangssprache nachgebildet und sich über dieselbe nur durch Wortwitze und Wortverdrehungen erhebend; 2. der Conversationsstil der gebildeteren Personen, die Sprache des feineren Humors mit complicirterem Satzbau; 3. die Euphuistische Prosa mit gezierten Phrasen und Constructionen, Antithesen- und Metapherngebrauch. — Bei Dryden ist der Gebrauch der Prosa viel eingeschränkter. Die Gebildeten sprechen bei ihm gewöhnlich in gebundener Rede, und die Prosa ist zur Sprache der Ungebildeteren, zur Sprache der niederen Komik herabgesunken. Die Reden der Hofleute in Shakespeare's Tempest (II, 1, 10—106, 157—158, 170—190), die der zweiten Art der Prosa zuzuweisen sind [2]), sind bei Dryden fortgelassen. Die Euphuistische Prosa fehlt bei Dryden ganz; auch die Wortspiele und Witzeleien sind bei ihm verschwunden. Diese erfreuten sich zu Shakespeare's Zeit, wo sie noch den Reiz der Neuheit ausübten, einer grossen Beliebtheit, verloren aber später ihre Anziehungskraft; auch der mächtige Einfluss des französischen Theaters, wo solche Art von Komik unerhört war, mochte sich hier geltend machen. In Shakespeare's Tempest sind solche geschraubte, mit den Worten spielende Wendungen nicht sehr häufig; nur die Hofleute und die Bootsleute bedienen sich ihrer; da aber die ersteren bei Dryden gar nicht auftreten und die Scenen, wo die letzteren auftreten, bei ihm umgeändert sind, so finden sich in der Bearbeitung keine Spuren jenes Wortwitzes. Auch All for Love als regelrechte Tragödie ist frei davon. In Shakespeare's Troilus and Cressida sind Wortspiele sehr häufig; sie sind besonders an die Person des Pandarus geknüpft, der in dieser Hinsicht dem Polonius im Hamlet gleicht. Die Unterhaltung des Pandarus mit dem Diener, z. B., im Anfang der 1. Scene des III. Acts ist ein blosses Wortgefecht und Silbenstechen und hat sonst keine Bedeutung;

[1]) Abhandlungen 152—205.

[2]) a. a. O. 182.

Dryden nimmt deshalb diese Stelle nicht auf; aus demselben Grunde entfernt er auch in Act I, Scene 2 aus dem Gespräch zwischen Pandarus und Cressida die Zeilen 106—115, 123—129, 134—148, 152—184, 274—296. Auch die einzelnen Wortspiele, die Shakespeare gern in die Rede einflicht, vermeidet Dryden; so ändert er aus diesem Grunde in der Stelle „Therefore 'tis meet Achilles meet not Hector" (I, 3, 358) das erste meet in fit um (D V, 62; II, 3); ebenso schreibt er in dem Satze „What glory our Achilles shares from Hector, Were he not proud, we all should share with him" (I, 3, 367 fg.) für shares das Wort gains (D V, 62; II, 3). Dahin gehört auch die Aenderung „Not letting it decline, on prostrate Foes" (D V, 94; IV, 2) für Not letting it decline on the declined (IV, 5, 189). In der Stelle „the protractive trials of great Jove To find persistive constancy in men" (I, 3, 20 fg.) kann man in der Zusammenstellung der Worte protractive und persistive, die lautlich und begrifflich mit einander contrastiren, ein Wortspiel entdecken; dasselbe ist vermieden in Dryden's Lesart: „the protractive trials of the gods, To prove heroic constancy in men (D V, 41; I, 1). Daher auch die Umgestaltung der Worte „In the reproof of chance Lies the true proof of men (I, 3, 33 fg) in die folgenden In struggling with misfortunes Lies the true Proof of Virtue (D V, 42; I, 1). — So nähert sich Dryden's Prosa noch mehr der gewöhnlichen Umgangssprache als die Shakespeare's. Was nun die Vertheilung der Prosa in den uns beschäftigenden Stücken betrifft, so ist zunächst hervorzuheben, dass All for Love keine Prosa enthält, während in Antony and Cleopatra die verschiedensten Personen sich zeitweilig der Prosa bedienen, nämlich Iras, Charmian, Alexas (I, 2), Enobarbus und Antonius in leichtem Dialog (I, 2), der Seemann Menas im Gespräch mit Enobarbus (II, 6), die Diener (II, 7), Antonius, Lepidus und Enobarbus in humoristischer Unterhaltung (II, 7), Enobarbus und Eros (III, 5, 1—13), der Clown (V, 2). — In Shakespeare's Tempest reden in der Sturmscene die Schiffsleute ihre derbe Prosa, auch die Vornehmen bedienen sich im Gespräch mit jenen derselben; je-

doch im Gespräch mit einander des blank verse. Nur die Schlussworte Gonzalo's (I, 1 68—71) sind wieder in Prosa. Die letzteren fehlen bei Dryden (II, 175; I, 1), sonst aber schliesst er sich dem Shakespeare'schen Gebrauch an.

Prospero und Miranda pflegen bei ihm wie bei Shakespeare den blank verse anzuwenden; nur an einer Stelle (D II, 193; II, 2) fallen sie in leichtem Gespräch vorübergehend in Prosa. Caliban's Sprache findet ihren eigenthümlichen Ausdruck im blank verse, weil jener nach Delius[1]) das romantisch-phantastische Element des Dramas mit vertreten hilft. Nur ausnahmsweise spricht Caliban bei Shakespeare in Prosa, so zu den Schiffsleuten in Act II, Sc. 2 die wenigen Zeilen 58, 66, 74—75, 82—84, 130—131; jede etwas längere Rede führt er auch hier im blank verse. Delius[2]) bemerkt zwar zu Act II, Sc. 2, dass Caliban sich der Prosa der beiden Clowns Trinculo und Stephano anbequeme, und dass nur „das Pathos der Huldigung, welche Caliban dem vermeintlich höheren Wesen Stephano darbringt und zuschwört" durch den blank verse gekennzeichnet sei. Dagegen lässt sich geltend machen, dass die Zeilen 121 — 123, 140, 143—144 nicht zur Huldigung gehören und doch Blankverse sind, dass der bei weitem grösste Theil der Reden Caliban's in dieser Scene im blank verse abgefasst ist, dass also nicht der blank verse, sondern die Prosa, die auf ganz kurze Zwischenreden beschränkt ist, die Ausnahme bildet. Ebenso verhält es sich in Act III, Sc. 2, wo dieselben Personen auftreten, und wo die kurzen Reden Caliban's in den Zeilen 34 — 35, 38 — 39, 42—44, 48—50, 52—54 in Prosa, alle übrigen aber im blank verse geschrieben sind; in Act IV, Sc. 1 behält Caliban überall den blank verse bei im Gespräch mit dem prosaisch redenden Trinculo und Stephano. — Es scheint, als wenn Dryden die gebundene Redeweise für Caliban nicht passend gehalten habe; denn obwohl er die Worte Shakespeare's

---

[1]) a. a. O. 181.

[2]) ibid.

meist beibehält, sind sie doch bei ihm als Prosa gedruckt, so in Act I, 2, wo nur die wenigen Zeilen:

„No pr'ythee!
I must obey. His Art is of such power,
It would controul my Dam's God, Setebos,
And make a Vassal of him;“ (D II, 184)

als Verse gedruckt sind, und in Act II, Sc. 1. Ausserdem legt er in den von ihm neu hinzugedichteten Scenen (III, 3; IV, 2) dem Caliban sowohl als der Sycorax reine Prosa in den Mund.

In Troilus and Cressida spricht Troilus seiner schwärmerischen, phantastischen Sinnesart gemäss gewöhnlich in Versen; geht er aber auf die prosaische Redeweise des Pandarus ein, so bedient auch er sich der Prosa. Bei Shakespeare (III, 2) und bei Dryden (III, 2) unterhalten sich Pandarus, Troilus und Cressida über unbedeutende Dinge in Prosa; dann aber, sobald das Gespräch der Liebenden einen ernsthaften Ton anschlägt, tritt der blank verse in seine Rechte. Die Redeweise des Thersites ist die Prosa, wie es seinem gemeinen, cynischen Naturell zukommt; Shakespeare legt ihm nur an einer einzigen Stelle zwei Verse, die ausserdem noch gereimt sind, in den Mund:

„A proof of strength she could not publish more,
Unless she said My mind is now turn' d whore“ V. 2, 113—114.

Diese Verse haben offenbar auch nur den Zweck, die unmittelbar vorhergehende gereimte Rede der Cressida zu parodiren. Obwohl Dryden diese beiden Verse nicht herübergenommen hat, ist er doch viel inconsequenter als Shakespeare. Abgesehen davon, dass bei ihm Thersites den aus gereimten Couplets bestehenden Epilog spricht, fällt er auch am Schluss des zweiten und vierten Acts plötzlich aus der prosaischen Rede in die gebundene; dies geschieht freilich nur, damit der Act in üblicher Weise geschlossen wird. Ausserdem theilt ihm Dryden einige Verse in Act V, Sc. 2 (D V, 115) zu, wo er im Gespräch mit Troilus ist; am auffallendsten aber ist dies aus der Rolle fallen in Act II, Sc. 3, wo Thersites in der Unterhaltung mit Nestor und Ulysses in ausgedehnter

Weise den blank verse anwendet. Delius, der diesen Punkt bespricht [1]), tadelt dies Verfahren mit Recht: „Der grundgemeine Lästerer und Cyniker Thersites ist mit Hülfe pomphafter Dryden'scher Blankverse in eine Art von Timon, von erhabenem Misanthropen umgewandelt, freilich nur um bald nachher in seine eigene, von Shakspere ihm aufgeprägte Manier, in Shakspere's originelle Prosa zurückzufallen, ohne dass Dryden diese Disharmonie in Vers und Redeweise irgendwie bemerkt zu haben scheint." An diesen beiden Stellen V, 2 und II, 3, beobachtet Dryden ein dem Shakespeare'schen entgegengesetztes Verfahren. Shakespeare lässt die Personen, die in ihrer Rede sich gewöhnlich des Verses bedienen, in Prosa reden, wenn sie sich mit Personen unterhalten, denen die ungebundene Redeweise eigenthümlich ist, d. h. mit niedriger stehenden Personen. Bei Dryden hingegen weicht hier im Munde des Thersites, der mit höher stehenden im Gespräch ist, die übliche Prosa dem Verse. Sonst aber schliesst sich Dryden dem Shakespeare'schen Gebrauch an, der ja auch weit angemessener ist. Denn es ist ohne Zweifel viel natürlicher, wenn Vornehmere auf die ungezwungene Redeweise Niedererer eingehen, als wenn diese die feinere Sprache jener sprechen. So bedienen sich bei Shakespeare und bei Dryden die griechischen Helden in der Unterhaltung mit einander des blank verse, im Gespräch mit Thersites aber der Prosa.

Delius [2]) macht Dryden den Vorwurf, dass er in Act III. Sc. 1 in die prosaische Rede des Achilles Shakespeare'sche Jamben eingeflochten habe, ohne auf die dadurch entstehende Discrepanz Acht zu haben. Es ist die Stelle, wo Achill den Thersites auffordert, ihm das Benehmen Nestor's bei einem nächtlichen Alarm vorzuspielen. Dazu verwandte Dryden die Schilderung, die Ulysses bei Shakespeare davon macht; diese lautet:

„'Tis Nestor right. Now play him me, Patroclus,
Arming to answer in a night alarm.

[1]) Abhandlungen 138.
[2]) Abhandlungen 138.

And then, forsooth, the faint defects of age
Must be the scene of mirth; to cough and spit,
And, with a palsy-fumbling on his gorget,
Shake in and out the rivet: and at this sport
Sir Valour dies; cries O, enough, Patroclus;
Or give me ribs of steel! I shall split all
In pleasure of my spleen." I, 3, 170 fg.

Bei Dryden heisst die Stelle: „O give me Ribs of Steel, or I shall split with Pleasure: uow play me Nestor at a Night Alarm: Mimick him rarely, make him cough and spit, and fumble with his Gorget, and shake the Rivets with his palsy Hand; in and out, in and out, gad that's exceeding foolish". D. V, 69; (III, 1). Aus einer Vergleichung geht hervor, dass Dryden zwar die meisten Ausdrücke wörtlich benutzt, den ursprünglichen Zusammenhang aber zerstört hat, so dass nicht ein einziger Vers unversehrt geblieben ist. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass die Prosaauflösung theilweise jambischen Rhythmus zeigt; doch ist dies nicht so auffällig, dass dadurch eine wirkliche Disharmonie mit der übrigen prosaischen Redeweise des Achilles entsteht. Denn der Uebergang der Prosa zum blank verse und umgekehrt ist bekanntlich ein sehr leichter; man kann hier eine Aeusserung Dryden's, die er an einer andern Stelle[1]) gethan hat, zu seiner Vertheidigung gegenüber jenem Vorwurf heranziehen: „— — That kind of Writing, which we call blank Verse, but the French more properly, Prose Mesurée: into which the English Tongue so naturally slides, that in writing Prose 'tis hardly to be avoided." —

Die englische Sprache hatte seit Shakespeare's dichterischem Wirken bis zu Dryden's Auftreten grosse Wandlungen durchgemacht. Die Elisabethanische Periode war für die Geschichte der Sprache eine Uebergangsperiode; die Sprache hatte noch kein festes Gepräge, sondern zeigt überall Schwankungen und Unregelmässigkeiten. Neue Entdeckungen und Erfindungen forderten eine Bereicherung des Wort-

[1]) Widmung zu The Rival Ladies. D. I, 177.

schatzes; die ins Leben gerufenen humanistischen Studien übten den nachhaltigsten Einfluss; die alten Sprachen, deren Kenntniss in populären Uebersetzungen verbreitet wurde, und die ein Gegenstand allgemeinen eifrigen Studiums waren, lieferten der englischen Sprache zahlreiche neue Wörter. Die Aussprache war schwankend, indem die romanische Betonung mit der englischen noch im Streite lag, und auch die Form und Bedeutung der Wörter war noch nicht fest ausgeprägt. Die alten Sprachen in ihrer vollendeten Form dienten auch in dieser Hinsicht der nach einer sicheren Gestaltung ringenden Sprache als Muster[1]). So wurde die englische Sprache allmälig einfacher und regelmässiger, indem sie mit dem Reichthum an Formen und der Ungebundenheit im Ausdruck viele ihrer ursprünglichen Freiheiten einbüsste. Während Shakespeare's dichterische Erzeugnisse noch in die Zeit dieses Werdeprocesses fallen, wo die Sprache noch schwankte, wo es noch keine feste Aussprache, keine feste Orthographie, kurz noch keine feste Grammatik gab, war dieser Process zu Dryden's Zeit schon so gut wie abgeschlossen. Deshalb ist Dryden's Behauptung begründet, dass ein halbes Jahrhundert nach Shakespeare's Tode seine Sprache schon veraltet und viele seiner Wörter und Ausdrücke nicht mehr recht verständlich gewesen seien. „It must be allowed to the present Age, that the Tongue in general is so much refin'd since Shakespear's time, that many of his Words, and more of his Phrases, are scarce intelligible. And of those which we understand, some are ungrammatical, others coarse; and his whole Style is so pester'd with Figurative Expressions, that it is as affected at it is obscure“ [2]). Da es nun offenbar das Recht und die Pflicht des Bühnenbearbeiters ist, hier seine Hand anzulegen und veraltete Wörter und Wendungen zu modernisiren, so sind die Aenderungen, die Dryden in dieser Richtung vornahm, gebotene und berechtigte. Daher Aenderungen wie since für sith, has für hath, does für doth,

[1]) Abbott, Shakespearian Grammar, Introduction; New Edition, London 1874; 5—16.

[2]) Vorrede zu Troilus and Cressida. V, 14 fg.

two für twain u. s. w. So mochte das Verbum to friend Dryden nicht mehr geläufig sein, da er die Redensart „time must friend or end“ (Tr. and Cr.; I, 2, 84) durch time must mend or end ersetzte (D V, 48; I, 2). Das Substantiv deem („what wicked deem is this“; Tr. and Cr. IV, 4, 61), das schon zu Shakespeare's Zeit veraltet war und sich bei ihm nur an eben dieser einen Stelle nachweisen lässt, giebt Dryden durch thought wieder, D V, 89 (IV, I). Das Wort pelting („We have had pelting wars, Tr. and Cr. IV, 5, 267) ist ersetzt durch paltry (D V, 95; IV, 2). So mochte auch die Redensart „Will this gear ne'er be mended?“ (Tr. and Cr. I, 1, 6), die früher sprichwörtlich gebraucht worden zu sein scheint, Dryden nicht mehr geläufig sein, da er sie umändert in: „Will this never be at an End with you?“ (D V, 44; I, 2). Ebenso scheint der Gebrauch des Ländernamens zur Bezeichnung des betreffenden Fürsten, der bei Shakespeare sehr häufig ist, zu Dryden's Zeit nicht mehr gewöhnlich gewesen zu sein; denn die Stelle „he needs will be Absolute Milan“ (Temp. I, 2, 109) ändert er um in „Needs would be absolute in Millain“; D II, 177 (I, 2). Dennoch hat er diesen Gebrauch an einer andern Stelle nachgeahmt in der Wendung „My self am Savoy“ (D II, 214; III, 4) mit Anschluss an die Worte Ferdinand's bei Shakespeare: „myself am Naples“ (Temp. I, 2, 434), wo Naples bedeutet King of Naples. —

Dryden war ferner bestrebt, alle Verstösse gegen die Grammatik seiner Zeit aus dem Texte zu beseitigen. Die daraus entspringenden Aenderungen, die wir in den drei uns hier beschäftigenden Bearbeitungen beobachtet haben, versuchen wir im Folgenden zu gruppiren.

1. Verbum. Das Particip des Perfects der starken Conjugation näherte sich schon im Altenglischen dem Präteritum, indem es sein n verlor; da dann auch noch die vorgesetzte Silbe y oder i abfiel, trat oft Vertauschung beider Verbalformen ein[2]). So gebrauchen Elisabethanische Schriftsteller

[1]) E. Mätzner, Englische Grammatik 2. Aufl. 1873; I, 384.

häufig verkürzte Formen wie writ, forgot, chose etc., oder das Präteritum für das Participium, wie took für taken, smote für smitten etc.[1]). — In Shakespeare's Troilus and Cressida finden wir als Part. Perf. von to shake sowohl die Form shaked („when degree is shaked"; I, 3, 101) als auch shook[2]) („Be shook to air"; III, 3, 225). Dryden setzt in beiden Fällen shaken dafür („when Supremacy of Kings is shaken" D V, 42; I, 1 und „Be shaken into Air" V, 92; IV, 2). — Das historische Präsens wendet Shakespeare gern an und liebt es, dasselbe bei lebendiger Schilderung mit dem Präteritum wechseln zu lassen. Dryden hingegen vermeidet im Allgemeinen sowohl jenes als auch einen derartigen Wechsel. Prospero lässt bei Shakespeare in seiner Erzählung von seiner Vertreibung aus Mailand öfter das Präsens eintreten, so „he needs will be" (I, 2, 108); „hearkens my brother's suist" (I, 2, 122). Im ersteren Falle ändert Dryden „Needs would be"; im zweiten hat er allerdings das Präsens stehen lassen in seiner Lesart „grants my Brother's Suit" (D II, 177; I, 2). In derselben Scene, Zeile 332 hat Shakespeare „which thou takest from me", Dryden aber „which thou took'st from me" (D II, 182; I, 2); ebenso „which any print of goodness wilt not take" (I, 2, 352), wofür Dryden hat „who ne'er wouldst any print of Goodness take" (D II, 183; I, 2). In Troilus and Cressida ändert Dryden in der Stelle „she came and puts me" (I, 2, 131) das came in comes um (D V, 48; I, 2), um den Wechsel zwischen Präsens und Präteritum zu vermeiden. I, 2, 6 steht in den Folios chides, in der Quarto chid in der Erzählung des Alexander, die sonst im Präteritum gehalten ist; Dryden hat chid (D V, 47; I, 2).

Der Fall, dass ein Prädicatsverb, welches einem pluralischen Subject vorangeht, im Singular steht, ist in der Elisabethanischen Zeit nicht selten[3]). So steht in der ersten

---

[1]) Abbott, Shaksp. Grammar, par. 343.

[2]) „Shakspeare hat alle starken und schwachen Formen des Verb. (to shake) neben einander, auch die Participialform shook, welcher man noch in neuester Zeit begegnet." Mätzner I, 396.

[3]) Mätzner II, 150 fg. Abbott, par 335.

Folio im Tempest I, 1, 17: „What cares these roarers"; Dryden hingegen ändert cares in care um (D II, 172; I, 1); ebenso ist in der Stelle „these is no more such shapes" (Tempest I, 2, 478) is bei Dryden in are verändert (D II, 215; III, 4).

Die persönliche Construction I were better mit dem reinen Infinitiv, die bei Shakespeare mehrmals wiederkehrt, erklärt Abbott[1]) aus einen Missverständniss der alten unpersönlichen Construction (to) me (it) were better, die vielleicht fälschlich als ungrammatisch gefühlt wurde[2]). In Troilus and Cressida I, 3, 370 findet sich die Stelle „we were better parch in Afric sun", in der Dryden das „we were better" in „we had better" verwandelte (D V, 62; II, 3).

Die Formen von be im Indicativ des Präsens sind im Altenglischen gewöhnlich und auch noch heute in der Poesie nicht aufgegeben, namentlich im Plural[3]). So erklärt sich die Stelle „there be hacks" (Tr. and Cr. I, 2, 225) und „Be those with swords?" (ibid. I, 2, 226). Dryden schreibt im ersten Falle are, im zweiten were für be (D V, 49, I, 2). Dennoch behielt er diesen Gebrauch in einem Falle bei: „these be brave spirits" (Tempest V, 1, 261), „these be brave Sprights" (D II, 248; V, 1). Wast und wert sind nach Mätzner[4]) spätere Bildungen: „obwohl das letztere gegenwärtig für den Konjunktiv gilt, so steht es doch jetzt wie früher oft noch als Indikativform." Dies wird bestätigt durch Dryden's Lesart „thou wert not" (D II, 176; Temp. I, 2), wo es bei Shakespeare heisst „thou wast not" (I, 2, 40) und die Stelle „Wert thou his God" (D II, 232; Temp. IV, 2). — Der Gebrauch des Hülfszeitwortes to do in verneinenden und fragenden Sätzen und emphatischer Weise in bejahenden Sätzen ist im Elisabethanischen Englisch noch an keine feste

[1]) par. 230 und 352.

[2]) vgl. Mätzner III, 2 und 8.

[3]) Mätzner, I, 408; Abbott par. 298—300. Vgl.: There be more things to greet the heart and eyes (Byron, Childe Harold IV, 61, 1); There be more marvels yet (ibid. IV, 61, 4.)

[4]) I, 408.

Regel gebunden[1]); bei den Dichtern ist eine solche überhaupt nie befolgt worden; auch nicht bei Dryden. Die Umschreibung mit to do in fragenden und verneinenden Sätzen wird häufig unterlassen. „What seest thou" (Temp. I, 2, 49; D II, 176; I, 2); „what say you?" (D II, 172; Temp. I, 1); „Know they not Achilles?" (Tr. and Cr. III, 3, 70; D V, 91; IV, 2). „Thou attend'st not" (Temp. I, 2, 87; D II, 177; II, 1); „I court not" (Temp. I, 2, 183; D II, 178; I, 2); „trouble us not"[2]) (Temp. I, 1, 19; D II, 172; I, 1); „you love me not" (Tr. and Cr. IV, 4, 84; D V, 89; IV, 1) u. s. w. So findet sich „I care not" und „I do not care" bei Shakespeare fast unmittelbar hinter einander (Tr. and Cr. I, 1, 79, 82), wofür Dryden schreibt „What care I?" und „I care not" (D V, 46; I, 2). — Der sog. emphatische Gebrauch von to do in bejahenden Sätzen ist bei Shakespeare häufig zu finden, auch wo an eine nachdrückliche Hervorhebung des Begriffes des umschriebenen Zeitwortes nicht zu denken ist. In einigen solchen Fällen vermeidet ihn Dryden. „You do assist the storm" (Temp. I, 1, 15), „you help the storm" (D II, 172; I, 1). „Do hiss" (Temp. II, 2, 14), „hiss" (D II, 189; II, 1). „Now does my project gather" (Temp. V, 1, 1), „Now my Desingn are gathering" (D 2, 206; III, 2). „Do I take" (Temp. V, 1, 27). „I will take" (D II, 207; III, 2). „Do stand" (Tr. and Cr. I, 3, 79), „stand" D V, 42; I, 1). „Doth cost" (Tr. and Cr. II, 2, 51), „has cost" (D. V, 52; II, 1). „We do fear" (Tr. and Cr. II, 2, 93), „we fear" (D V, 52; II, 1). „He

[1]) Abbott, par. 305—306.

[2]) „Der verneinende Heischesatz steht dem negativen behauptenden Satz gleich, doch hat sich der Gebrauch der Umschreibung in jüngerer Zeit erst verallgemeinert. Die früher zahlreichen Beispiele der Verwendung des Imperativs mit der Negation sind auch jetzt noch, besonders im edleren Style nicht selten." Mätzner, II, 61. Diese Verwendung ist auch bei Dryden ganz gewöhnlich: „Torment me not" (D II, 189; Temp. II, 1). „Accuse not me" (D II, 191; Temp. II, 2). „Name it not" (D II, 198; Temp. II, 3). „Excuse it not" (D II, 203; Temp. III, 1). „Say not so" (D II, 205; Temp. III, 2). „Fear not him" (ibid.) „Fear not Dorinda" (D II, 206; Temp. III, 2). „Speak not for him" (D II, 215; Temp. III, 4). „Make not" (ibid.). „Speak not a Word" (D II, 216; Temp. III, 4). „Blame not me" D II, 237; Temp. IV, 3) etc.

doth rely" (Tr. and Cr. II, 3, 173), „he relies" (D. V, 72; III, 1). „Do give" (Tr. and Cr. III, 3, 229), „have giv'n" (D V, 92; IV, 2). „Do I meet" (Tr. and Cr. IV, 5, 269), „will I meet" (D V, 95; IV, 2). — In nicht minder zahlreichen Fällen indessen ist dieser Gebrauch von to do bei Dryden zu finden, auch da, wo er bei Shakespeare nicht steht. „Had hid" (Temp. I, 1, 86), „did hide" (D II, 177; I, 2). „He did believe" (Temp. I, 2, 102; D II, 177; I, 2). „Executing" (Temp. I, 2, 104), „did execute" (D II, 177; I, 2). „Did preserve" (Temp. I, 2, 153; D II, 178; I, 2). „Thou didst smile" (Temp. I, 2, 153), „you both did smile" (D II, 178; I, 2). „Doth depend" (Temp. I, 2, 181; D II, 178; I, 2). „Would I flame" (Temp. I, 2, 200), „I did flame" D II, 178; I, 2). „Thou didst promise" (Temp. I, 2, 249; D II, 180; I, 2). „I did free" (Temp. I, 2, 251; D II, 180; I, 2) etc. „Do I sit" (Tr. and Cr. I, 1, 28; D V, 45; I, 2). „I do fear" (Tr. and Cr. III, 2, 28; D V, 61; II, 2). „Doth embrace" (Tr. and Cr. III, 2, 37), „does heave up" (D V, 61; II, 2). „Do in our eyes begin" (Tr. and Cr. II, 3, 128; D V, 72; III, 1). „I do beseeh you" (Tr. and Cr. III, 2, 144; D V, 75; III, 2). „Did haunt you" (Tr. and Cr. IV, 1, 10; D V, 77; III, 2). „Does feast" Tr. and Cr. IV. 5, 280; D. V, 96; IV, 2.) „Lodges" (Tr. and Cr. IV, 1, 42), „does lodge" (D V, 77; III, 2) etc.

Das Verbum to learn kommt bei Shakespeare nicht selten in der Bedeutung von to teach vor [1]). In Troilus and Cressida finden sich die Stellen „Learn me the proclamation (II, 1, 22)" und „Go learn me the tenour of the proclamation" (II, 1, 99); im Tempest der Ausdruck „for learning me your language" (I, 2, 365). Letzteren hat Dryden beibehalten („for learning me your Language" D II, 183; I, 2); während er in den beiden ersten Stellen jenen Gebrauch von to learn vermeidet, indem er in beiden Fällen dafür schreibt „Tell me the Proclamation" (D V, 66; Tr. and Cr. II, 3).

2. Adjectiv und Adverb. Ein substantivisches Adjectiv

[1]) Abbott, par. 291.

im Singular als Personenname ist jetzt seltener im Gebrauch, als es im früheren Englisch war [1]). In Shakespeare's Tempest findet sich das Adjectiv good so verwendet. „Nay, good, be patient" (I, 1, 16); „Good, yet remember etc" (I, 1, 20). Dryden ahmt diesen Gebrauch nicht nach, sondern setzt in beiden Fällen ein Substantiv zum Adjectiv: „Nay, good Friend be patient" (D II, 172; I, 1); „Good Friend, remember etc." (ibid.).

Im Altenglischen wurde ein grosser Theil der Averbia aus dem neutralen Accusativ der Adjectiva, der auf e auslautete, gebildet [2]). Mit Wegfall des e schwand in vielen Fällen der Unterschied zwischen Adjectiv und Adverb. Auch Shakespeare verwendet noch häufig das Adjectiv für das Adverb. „He'll fight indifferent well" (Tr. and Cr. I, 2, 242). „As gentle tell me" (Tr. and Cr. IV, 5, 287). Dryden hingegen setzt in beiden Fällen das Adverb: „he'll fight indifferently" well" (D V, 50; I, 2); „As freely tell me" (D V, 96; IV, 2). Dennoch gebraucht auch Dryden noch gewisse Adjectiva als Adverbia, wie aus folgenden Stellen hervorgeht: „'Tis mournful, wondrous mournful" (D IV, 201; All f. Love (I, 1); „gad that's exceeding foolish" (D V, 69; Tr. and Cr. III, 1).

Der verdoppelte Comparativ lesser findet sich bei Shakespeare als Adjectiv und als Adverb nicht selten (Bsple in Al. Schmidt, Shakespeare-Lexicon); der Gebrauch als Adverb wird zu Dryden's Zeit schon ungrammatisch gewesen sein, da Dryden in einem Falle less dafür setzt: „Though no man lesser fears the Greeks than I" (Tr. and Cr. II, 2, 8), „Though no Man less can fear the Greeks than I" (D V, 52; II, 1). — Ebenso nimmt Dryden an dem doppelten Comparativ more better [3]) (Temp. I, 2, 19) Anstoss, den er in more vereinfacht („I'm more Than Prospero," D II, 176; I, 2). —

[1]) Mätzner I, 287 fg.

[2]) Mätzner I, 426 fg. Abbott par. 1.

[3]) „Wie bei den Steigerungsformen durch Ableitungsendungen doppelte Steigerung vorkommt, so findet auch Verdoppelung der Steigerung durch die Verbindung von more und most mit einer abgeleiteten Komparativ- und Superlativform statt. Die neueren Grammatiker verwerfen sie; sie ist sehr alt und bis ins 17. Jahrhundert vielfach in der Schriftsprache unanstössig." Mätzner I, 297 fg.

Something wird von Shakespeare gelegentlich an Stelle eines Adverbs im Sinne von somewhat gebraucht (Abbott, par. 68). „He's something stain'd" (Temp. I, 2, 414). Dryden ändert die Stelle um in „were he not somewhat stain'd" (D II, 214; I, 2).

3. Pronomen. Von den Schwankungen, denen die Flexion der persönlichen Fürwörter im Elisabethanischen Zeitalter unterworfen war [1]), findet sich bei Dryden keine Spur mehr. Die Form she kommt als Accusativ bei Shakespeare mehrere Male vor, so in Troilus and Cressida II, 3, 252: „Praise him that got thee, she that gave thee suck," wo Dryden das correctere her dafür setzt: „Praise him that got you, her that brought you forth" (D V, 73; III, 1). — Der Gebrauch der Possessivpronomina mine und thine bei Shakespeare ist bekannt. [2]). Da die Verwendung dieser Formen besonders vor Vocalen und stummen h noch heute weit verbreitet in der Poesie ist [3]), so kann es nicht auffallen, wenn man ihr auch bei Dryden begegnet. „Mine own library" (Temp. I, 2, 167; D II, 178; I, 2). „Mine own king" (Temp. I, 2, 342), „mine own Lord" (D II, 183; I, 2). „Mine own cell" (Temp. I, 2, 347; D II, 183; I, 2). Meist vermeidet aber Dryden die vollere Form. „Mine art" (Temp. I, 2, 291), „my Art" (D II, 181; I, 2). „Thine own meaning" (Temp. I, 2, 356), „thy own meaning" (D II, 183; I, 2). „Mine enemy" (Temp. I, 2, 465), „my Enemy" (D II, 215; III, 4). „Mine ears" (Temp. II, 1, 106), „my Ears" (D II, 197; II, 3). — Das Reflexivum himself in Bezug auf Sachen gebraucht, analog der Verwendung von his für das moderne its [4]), ist bei Elisabethanischen Schriftstellern nicht auffällig; es kommt so vor in Troilus and Cressida I, 3, 121 fg: „Appetite, — — Must make perforce an universal prey, And last eat up himself." Dryden corrigirt es in itself: „wild Ambition — — Must make an universal Prey of all, And last devour it self."

[1]) Abbott, par. 205 fg.
[2]) Abbott, par. 237 fg.
[3]) Mätzner, I, 314.
[4]) Abbott, par. 228.

(D V, 42; I, 1). — Die Flexion der Relativpronomina wird bei Shakespeare häufig vernachlässigt; who findet sich bekanntlich als Accusativ [1]). „Who may you else oppose" (Tr. and Cr. I, 3, 333), wofür Dryden schreibt: „whom can we else oppose" (D V, 61; II, 3). Dennoch findet sich auch bei Dryden ein solcher Fall: „who have we here" (D II, 189; Temp. II, 1), allerdings in vulgärer Rede (als Worte Trincalo's). Hieher gehört auch der folgende Fall. „She did confine thee — — Into a cloven pine; within which rift etc" (Temp. I, 2, 274 fg), wofür Dryden correcter schreibt „Within whose rift" (D II, 181; I, 2). — Das Relativpronomen which findet sich in der Elisabethanischen Zeit ganz gewöhnlich in Bezug auf Personen gebraucht [2]); nicht aber bei Dryden. „For I am all the subjects that you have, Which first was etc" (Temp. I, 2, 341 fg), „for I am all the subjects that thou hast. I first was etc." (D II, 183; I, 2). „Abhorred slave, Which any print of goodness wilt not take" (Temp. I, 2, 351 fg.), „Abhorred Slave! who ne' er wouldst etc" (D II, 183; I, 2). „This gallant which thou seest" (Temp. I, 2, 413), „This young gallant, whom thou seest" (D II, 214; III, 4). „Hast thou, which art but air" (Temp. V, 1, 21), „Hast thou, who art but Air" (D II, 207; III, 2). — Gegen eine häufige Anwendung des Relativpronomens that auf Personen, scheint Dryden Abneigung empfunden zu haben, wenigstens ändert er es in vielen Fällen, wo Shakespeare es gebraucht, in who um. „I am the best of them that speak this speech" (Temp. I, 2, 429), „I am the best Of them, who speak etc" (D II, 214; III, 4). „As I am now, that wonders" (Temp. I, 2, 432), „As J am now; Who wonders" (D II, 214; III, 4). „The first That e' er J sigh' d for," (Temp. I, 2, 446), „the first Whom e' er J sigh' d for" (D II, 214; III, 4). — „Why should J war without the walls of Troy, That find etc." (Tr. and Cr. I, 1, 2 fg), „Why should J fight without the Trojan Walls, Who

[1]) Abbott, par. 274.
[2]) Abbott, par. 265.

etc.“ (D V, 44; I, 2). „Each Trojan that is master“ (Tr. and Cr. I, 1, 4), „The Trojan who is Master“ (D V, 44; I, 2). „One among the fair'st of Greece That holds etc. That knows his valour etc., That loves etc.“ (Tr. and Cr. I, 3, 265 fg), „one among the best of Greece, Who holds etc.“ Who knows his Valour etc., Who loves etc. (D V, 56; II, 1). „Who may you else oppose, That can etc.“ (Tr. and Cr. I, 3, 334), „whom can we else oppose, Who cou'd etc.“ (D V, 61, II, 3). „Let me embrace thee, good old chronicle, That hast etc.“ (Tr. and Cr. IV, 5, 203), „Let me embrace thee, good old Chronicle, Who hast etc.“ (D V, 94; IV, 2). „Had she no lover there, That wails etc.“ (Tr. and Cr. IV, 5, 289), „had she no Lovers there Who mourn etc.“ (D V, 96; IV, 2). —

4. Conjunction. An = if ist identisch mit and [1]; an ist die ältere Schreibung, die aber zu Dryden's Zeit noch nicht vollständig ausser Gebrauch war. Die Construction von and mit dem Conjunctiv ist so aufzufassen, dass der hypothetische Sinn durch den Conjunctiv ausgedrückt ist, während and nur soviel heisst als „with the addition of“ [2]. — „An' it please your Grace, she's somewhat homely“ (D II, 231; Temp. IV, 2). „An he be proud“ (Tr. and Cr. II, 3, 215; D V, 73; III, 1). „And you take leave“ (Tr. and Cr. III, 2, 149; D V, 75; III, 2). „J care not an she were a black — a — moor“ (Tr. and Cr. I, 1, 79), „what care J if she were a Blackmoore“ (D V, 46; I, 2). „An she were a thought taller“ (D V, 45; I, 2). „And she be not“ (Tr. and Cr. I, 1, 67; D V, 46; I, 2). „And she were not kin to me“ (Tr. and Cr. I, 1, 77), „and she were not my Neice“ (D V, 46; I, 2). — Den Gebrauch von but = unless, der sich öfter in Shakespeare findet [3], ahmt Dryden nicht nach. „And, but he's something stain'd With grief, that's beauty's canker, thou mighst call him etc.“ (Temp. I, 2, 414 fg), were he not somewhat stain'd With

---

[1]) Mätzner, III, 480 fg. — Abbott, par. 101.

[2]) Abbott, par. 102.

[3]) Abbott, par. 120.

Grief (Beauty's worst Canker) thou might'st call him etc." (D II, 214; III, 4).

5. Präposition. Of beim Passiv wird bei Elisabethanischen Schriftstellern häufig angetroffen [1]). In späterer Zeit ward der Gebrauch von of beim Passiv auf die Verba, die eine sinnliche oder geistige Wahrnehmung, eine Aeusserung der Empfindung und des Affects bezeichnen, beschränkt [2]). Demgemäss ändert Dryden in den beiden folgenden Fällen of in by um: „Achilles is a fool to be commanded of Agamemnon" (Tr. and Cr. II, 3, 68 fg; D V, 69; III, 1); „shall he be worshipp'd Of that we hold etc." (Tr. and Cr. II, 3, 198 fg; D V, 73; III, 1); wendet aber of an in Fällen wie: „I'm now turn'd wild, a Commoner of Nature; Of all forsaken, and forsaking all;" (All f. Love I, D IV, 202), „Night steals upon the Day, Unmark'd of those that hear" (D IV, 245; All f. Love IV). — Die Contraction der Präposition of mit dem Pronomen it zu der Form on't findet sich noch bei Dryden, wenn auch nicht in so ausgedehntem Masse wie bei Shakespeare. „Who shall tell him on't?" (D II, 194; Temp. II, 2). „I am not half so much afraid on't" (D II, 195; II, 2). „This comes on't, when Men etc." (D II, 209; III, 3). „Are you sure on't?" (D II, 227; IV, 1). „J'll none on't" D IV, 215; All f. Love II). — „And suck'd my verdure out on't" (Temp. I, 2, 87), „And suck'd my Verdure out" (D II, 177; I, 2). „My profit on't (Temp. I, 2, 363), „my profit by it" (D II, 182; I, 2). „The lord on't" (Temp. I, 2, 456), „the Lord of it" (D II, 215; III, 4). — For ist bei Shakespeare öfter in der Bedeutung von because gebraucht [3]), nicht aber bei Dryden. „And, for thou wast a spirit etc." (Temp. I, 2, 272), „And 'cause thou wast a Spirit etc." (D II, 181; I, 2). — Out findet sich zuweilen bei Shakespeare als Präposition = forth, beyond [4]), ein Gebrauch, den Dryden nicht nachahmt.

---

[1]) Abbott, par .170.
[2]) Mätzner, II, 250.
[3]) Abbott, par. 151.
[4]) a. a. O. par. 183.

„Out three years old“ (Temp. I, 2, 41), „full three Years old“ (D II, 176; I, 2).

In jener oben (pag. 54 fg.) citirten Stelle aus der Vorrede zu Troilus and Cressida weist Dryden nicht nur auf die veralteten und ungrammatischen Wörter und Ausdrücke im Shakespeare hin, sondern auch auf die Unklarheit des Stils: „his whole Style is so pester'd with Figurative Expressions, that it is as affected as is it obscure.“ Es ist bekannt, dass Shakespeare's Sprache reich ist an eigenthümlichen Redewendungen, dass häufig eine Fülle von Gedanken in einen kurzen Ausdruck zusammengedrängt ist, und dass viele der angewandten Bilder und Vergleiche gewagt und kühn sind. Dryden, der nüchterner dachte, arbeitete überall auf allgemeine, leichte Verständlichkeit hin, ja häufig auf die allerplatteste und gewöhnlichste. Von den hieher zu zählenden Aenderungen heben wir die folgenden hervor. „Thy no greater father“ Temp. I, 2, 21), „thy unhappy Father“ (D II, 176; I, 2). „More to know Did never meddle with my thoughts“ (Temp. I, 2, 21 fg.), „J ne'er endeavour'd To know more than you were pleas'd to tell me“ (D II, 176, I, 2). „A piece of virtue“ (Temp. I, 2, 56), „all Virtue“ (D II, 176; I, 2). „My foot my tutor?“ (Temp. I, 2, 469), „My Child my Tutor!“ (D II, 215; III, 4). — „The specialty of rule“ (Tr. and Cr. I, 3, 78), „Th' Observance due to Rule“ (D V, 42; I, 1). „Dividable shores“ (Tr. and Cr. I, 3, 105), „divided Shores“ (D V, 42; I, 1). „Authentic place“ (Tr. and Cr. I, 3, 108), „their solid Base (D V, 42; I, 1). „Thy toples deputation“ (Tr. and Cr. 1, 3, 152), „thy Greatness“ (D V, 43; I, 1). „Compassed window“ (Tr. and Cr. I, 2, 120), „Bow-Window“ (D V, 48; I, 2). „In particular will“ (Tr. and Cr. II, 2, 53), „in Opinion only“ D V, 52; II, 1). „The soil of her fair rape“ (Tr. and Cr. II, 2, 148), „the Stain of Helen's Rape“ (D V, 53; II, 1). „Vassalage“ (Tr. and Cr. III, 2, 40), „a Slave“ (D V, 61; II, 2). „General name (Tr. and Cr. I, 3, 322), „general Terms“ (D V, 61; II, 3). „Yet go we under our opinion“ (Tr. and Cr. I, 3, 183), „we yet preserve a fair Opinion“ (D V, 62; II, 3). „I will put on his Presence“ (Tr.

and Cr. III, 3, 71), „I'll put on his Person“ (D V, 70; III, 1). „As plantage to the moon“ (Tr. and Cr. III, 2, 184), „as flowing Tides are to the Moon“ (D V, 75; III, 2). „Full of quality“ (Tr. and Cr. IV, 4, 78), „full of Grecian Arts“ (D V, 89; IV, 1). — So behält Dryden auch nicht die Auffassung Shakespeare's von Ilium als der Königsburg bei, daher die Aenderung „When were you at Court?“ (D V, 47; I, 2). für „when were you at Ilium?“ (Tr. and Cr. I, 2, 46). Eigenthümlich ist Shakespeare auch die Bezeichnung state für die griechischen Führer, die somit gleichsam als Hofstaat Agamemnon's aufgefasst werden. Dryden giebt diesen Ausdruck in den meisten Fällen nicht wieder, wie aus folgenden Aenderungen hervorgeht. „Did move your greatness and this noble state To call upon him“ (Tr. and Cr. II, 3, 118). „Did move you to this Visit“ (D V, 71; III, 1), „Call together all his state of war“ (Tr. and Cr. II, 3, 271), „impart a Counsel“ (D V, 73; III, 1). „Hail, all you state of Greece!“ (Tr. and Cr. IV, 5, 65), „Health to the Grecian Lords“ (D V, 92; IV, 2). Dennoch hat er inconsequenter Weise state in dieser Bedeutung an einer Stelle beibehalten: „the general state, I fear, Can scarce entreat you etc.“ (Tr. and Cr. IV, 5, 264), „the general State I fear Can scarce intreat you etc.“ (D V, 95; IV, 2), wo unter general state die Gesammtheit der griechischen Befehlshaber verstanden ist. — Dryden's Stil ist ohne Zweifel einfacher und verständlicher als Shakespeare's, aber er ist dafür auch viel nüchterner und flacher. Dryden vermeidet die kühnen Ausdrücke und Bilder, die Shakespeare's Sprache auszeichnen. Im Tempest tritt dieser Unterschied weniger hervor, da Dryden in den benutzten Partien fast überall den Wortlaut wiedergiebt. Nur hier und da lässt er einen derartigen Ausdruck fort. So fehlen die Worte „To have no screen between this part he play'd And him he plai'd it for“ (Temp. I, 2, 107) bei Dryden (D II, 177; I, 2), ferner die Worte „nor set A mark so bloody on the business, but With colours fairre painted their foul ends“ (Temp. I, 2, 141 fg) in D II, 177 (I, 2); ferner auch die Stelle „there they hoist us, To cry to the sea that

roar'd to us, to sigh To the winds whose pity, sighing back again, Did us but loving wrong" (Temp. I, 2, 148 fg.) in D II, 177; (I, 2). — In der Stelle in Antony and Cleopatra, die Dryden wörtlich benutzte, ist der Ausdruck „Purple the sails and so perfumed that The winds were love-sick with them" (And. and Cl. II, 2, 198 fg.) viel prosaischer wiedergegeben durch „The gentle Winds were log'd in purple Sails" (D IV, 228; All f. Love, III. — In Troilus and Cressida bieten sich zahlreiche auf jenes Bestreben Dryden's zurückzuführende Aenderungen. „Not answering the aim, And that unbodied figure of the thought That gave't surmised shape" (I, 3, 15 fg.), „Not answering that Idea of the Thought Which gave it Birth" (D V, 41; I, 1.). „Toast for Neptune" (I, 3, 45), „Prey to Neptune" (D V, 42; I. 1). „The sinew and the forehead of our host" (I, 3, 153), „the chief of all our Host" (D V, 43; I, 1). „My heart, As wedged with a sigh, would rive in twain" (I, 1, 34), „my Heart Was ready with a Sigh to cleave in two" (D V, 45; I 2). „Buried this sigh in wrinkle of a smile" (I, 1, 38), „Just at the Birth stifled this still-born! Sigh, And forc'd my Face into a painful Smile" (D V, 45; I, 2). Pour'st in the open ulcer of my heart Her eyes, her hair etc." (I, 3, 53 fg.), „Praisest her Eyes, her Stature etc. (D V, 45; I, 2). „Sleep kill those pretty eyes" (IV, 2, 4), Sleep seal those pretty Eyes" (D V, 79; III, 2). Auch der Ausdruck „stomach to the war" (III, 3, 220) mochte Dryden zu gewagt erscheinen, da er durch „Appetite to War" (D V, 92; VI, 2) ersetzt ist. Gleichwohl ist in derselben Scene stomach in der nämlichen Bedeutung von appetite beibehalten: „You may have every Day enough of Hector, If you have Stomach" (IV, 5, 263; D V, 95; IV, 2). Man vergleiche auch; „You cram these words into mine ears against The stomach of my sense" (Temp. II, 1, 106), „you cram these words Into my Ears, against my Stomach" (D II, 197; II, 3).

Als über das gewöhnliche Verständniss hinausgehend, verbannt Dryden auch die meisten mythologischen Anspielungen, die bei Shakespeare vorkommen, aus seiner Sprache. In

Shakespeare's Tempest sind nur wenige anzutreffen, wie „Jove's lightnings" (I, 2, 201) und „the most mighty Neptune" (I, 2, 204), die bei Dryden sich nicht wiederfinden (D II, 178; I, 2). In Shakespeare's Troilus and Cressida finden sich folgende: Juno, (I, 2, 133), roaring Typhon (I, 3, 160), blue Iris (I, 3, 380); Cerberus und Proserpina (II, 1, 37), bull-bearing Milo (II, 3, 258), fiddler Apollo (III, 3, 305), Venus (IV, 1, 22). Alle diese fehlen bei Dryden. Ferner ersetzt Dryden ruffian Boreas und gentle Thetis (I, 3, 38, 39) durch Tempest und Sea (D V, 42; I, 1), Cupido (III, 3, 222) durch Love (D V, 92; IV, 2), „hot as Perseus" (IV, 5, 186) durch „swift as Lightning" (D V, 94; IV, 2). Den Ausdruck „the goodly transformation of Jupiter" (V, 1, 59) behält er zwar bei, erläutert aber die Anspielung durch den Zusatz „when he lov'd Europa" (D V, 97, IV, 2).

Zu den Bemerkungen über den Stil gehört noch die Beobachtung, dass Dryden bestrebt war, sich feiner und gewählter auszudrücken als sein grosser Vorgänger. Der Tempest ist zwar im Ganzen rein von derben oder rohen Ausdrücken; diejenigen, die man dazu rechnen könnte, kehren auch bei Dryden wieder, wie „A pox o' your throat you bawling, blasphemous, incharitable dog!" (I, 1, 43 fg.; D II, 174; I, 1); „Hang, cur! hang, you whoreson, insolent noise-maker" (I, 1, 46; D II, 174; I, 1); „as leaky as an unstaunched wench" (I, 1, 51; D II, 174; I, 1). — Von den rohen Reden, die besonders Thersites in Troilus and Cressida führt, hat Dryden ein gut Theil gestrichen, wie eine Vergleichung der Reden desselben bei Shakespeare II, 1 mit denen bei Dryden II, 3 ergiebt. Unter andern fehlt auch bei Dryden (IV, 2) die Aufzählung der ekelhaften Krankheiten, die dem Thersites bei Shakespeare (V, 1, 21 fg.) beigelegt ist. Dann mögen auch auf diesem Streben nach Verfeinerung der Sprache einzelne Aenderungen beruhen, wie z. B. „Eat up" (Tr. and Cr. I, 3, 124), devour (D V, 42; I, 1). Thou lay'st in every gash that love hath given me The knife that made it." (Tr. and Cr. I, 1, 62 fg.), „Thou lay'st in every Wound her Love has giv'n me The Sword that made it" (D V, 45; I, 2).

„Fetches her wind so short“ (Tr. and Cr. III, 2, 33), „fetches her Breath so short“ (D V, 61; II, 2). „Pheeze his pride“ (Tr. and Cr. II, 3, 215), „cure his Pride“ (D V, 73; III, 1). „Brazen pipe“ (IV, 5, 7), „sounding Brass“ (D V, 92; IV, 2).

IV. Metrik.

An der metrischen Form fand Dryden wenig zu ändern. Der blank verse hatte seit Shakespeare festen Fuss gefasst und seine Alleinherrschaft behauptet trotz der Versuche Dryden's und anderer, den Reim durch die Heroic Plays in der Tragödie einzubürgern. Dryden sah das Unnütze seiner Bemühungen in dieser Richtung ein; in seinem Trauerspiel Amboyna, 1673, finden wir zuerst den reimlosen Fünffüssler freilich gemischt mit Prosa; in Aureng-Zebe wandte er zum letzten Male den Reim an, indem er im Prolog eingestand, er sei geworden „weary of his long — lov'd Mistress, Rhyme.“ Alle seine späteren Tragödien sind im blank verse geschrieben, also auch All for Love und Troilus and Cressida. Ebenso behielt er den blank verse im Tempest in den Partien, wo er sich bei Shakespeare vorfand, bei. — Im Allgemeinen lässt sich erkennen, dass Dryden bestrebt war, den Vers glatter und regelmässiger zu gestalten, wobei er aber mehr Gewicht legt auf die richtige Zahl der Silben als auf den Accent, sich also so der französischen Metrik nähernd. Beispiele dafür sind die folgenden Verse.

And súck'd | my Vér | dure oút | : Thou át | tend'st nót (D II, 177; Temp. I, 2)

an Stelle des Shakespeare'schen Verses

And súck'd | my vér | dure oút | on't. Thoú | atténd'st | not. (Temp. I, 2, 87).

I'th' déad | of Dárk | ness húr | riéd | me thénce (D II, 177; Temp. I, 2).

To ríde | on thé | curl'd Cloúds; | to thý | strong bíd | ding (D II, 178; I, 2).

Ueberschüssige, unbetonte Silben innerhalb des Verses sind bei Dryden selten.

Told thée | no líes, | made thée | no misták | ings, sérved (Temp. I, 2, 248,)
Told thée | no Laýes | made thée | no Mís | takings (D II, 180; I, 2).

For mís | chiefs má | nifóld | and sór | ceries tér | rible. (Temp. I, 2, 264),
For Mís | chiefs má | nifóld, | and Sór | ceríes. (D II, 180; I, 2).

I é | ver sáw | so nóble | .
It goes ón | I sée. (Temp. I, 2, 419),
I é | ver sáw | so nó | ble.
I't | goes ón. (D II, 214; III, 4).

As ín | the prí | zer. 'Tis mád | idó | latrý. (Tr. and Cr. II, 2, 56).
As ín | the Prí | zer; 'tís | Idó | latrý. (D V, 52; II, 1).

Von Shakespeare's Princip der Zerdehnung und Verschleifung der Silben macht Dryden nicht Gebrauch; es ist wahrscheinlich, dass er die zahlreichen scheinbaren Alexandriner, die sich aber durch eine richtige Verschleifung der Silben als Fünffüssler herausstellen, als wirkliche Alexandriner angesehen und deshalb einer Umgestaltung unterworfen hat.

Then áll | afíre | with mé; | the king's | son Férdinand[1]) (Temp. I, 2, 212),
And quít | the Véssel: | The Dúke's | Son, Fér | dinánd. (D II, 179; I, 2).

Of párallels, | as like | as Vúl | can ánd | his wife (Tr. and Cr. I, 3, 168),
Than Vúl | can ís | to Vé | nus (D V, 43; I, 1).

They táx | our pó | licý | and cáll | it cówardice (Tr. and Cr. I, 3, 197),
They Táx | our Pó | licý | with Ców | ardice (D V, 44; I 1)

Ebenso ist der Vers

Hóllow | npón | this plaín | so má | ny hól | low fáctions. (Tr. and Cr. I, 3, 80), der wohl als Alexandriner aufzufassen ist,

[1]) Abbott, par. 469: „polysyllabic names often receive but one accent at the end of the line in pronunciation."

UNIV. OF CALIFORNIA

bei Dryden zu einem Fünffüssler geworden: Upón | this Pláin; | so mà | ny hól | low Fáctions. (D V, 43; I, 1).

Dennoch finden sich auch bei Dryden Verse, die sechs, ja bisweilen noch mehr Füsse enthalten.

Remáin | a dó | zen Yeárs; | within | which spáce | she dý'd (D II, 181; Temp. I, 2).

Than lóse | it; Therefóre | I hópe | you will | not háve | the Heárt (D II, 196; II, 2).

I múst | conféss, | I wás | infórm'd | I ám | a Mán. (ibid).

Wak'd ín | my fálse | Bróther | an é | vil Ná | ture: He díd | beliéve (D II, 177; I, 2).

My sélf | am Sávoy, | whose fá | tal Eyes | (e'er síncе | at ébb) | behéld (D II, 214).

Nor áre | you spár'd, | Ulysses, | but ás | you speák | in Cóuncil (D V, 43, Tr. and Cr. I, 1).

Why 'tís | to bé | no móre; | anó | ther Náme | for Deáth (D V, 90, Tr. and Cr. IV, 1).

'Till hé | sink dówn | from Heáv'n! | O ón | ly Crés | sidá (ibid).

Shou'd e'ér | be drain'd | by mé: | let mé | embráce | thee Coúsin (D V, 94; Tr. and Cr. IV, 2).

Dass sich unvollständige Verse bei Dryden ebenso gut wie bei Shakespeare finden, dafür bedarf es keiner Belege.

In einigen Fällen mochte eine andere Betonung ihn zu Umänderungen des Verses veranlassen. Z. B. findet sich commerce bei Shakespeare auf der zweiten Silbe betont [1]), so in Péaceful | commérce | from dí | vidá | ble shóres (Tr. and Cr. I, 3, 105). Dieser Vers ist bei Dryden folgendermassen umgeformt:

Or péace | ful Tráf | fick fróm | divíd | ed Shóres (D V, 42; I, 1).

Das Adverb whereof ist auf der ersten Silbe betont [2]) in dem Vers

---

[1]) Abbott, par. 490.

[2]) „Adverbs which are formed by adding a preposition to the words where and there as wherein, whereby etc., therein, thereby, thereof etc., were often accented on the first syllable by Spencer, Shakespeare and Milton, but now take the accent on the last." — Edwin Guest, A History of English Rhythms, London 1838, I, 104.

The fé | ver whére | of áll | our pówer | is sick (Tr. and Cr. I, 3, 139).

Diese Betonung vermeidet Dryden, indem er ändert

The Má | ladý | whereóf | our Státe | is sick (D V, 42; I, 1).

In der Anwendung des Reimes unterscheiden sich die beiden Dichter. Shakespeare schliesst mit gereimten Versen nicht nur die einzelnen Acte, sondern auch die meisten Scenen, ja innerhalb derselben versieht er auch häufig die Reden mit Reim, theils in den zwei, manchmal auch vier Schlusszeilen, theils sogar durchgängig. Dryden dagegen beschränkt sich darauf, die Acte mit einem gereimten Verspaar zu schliessen; nur im Tempest schliesst er sich mehr an Shakespeare's Gebrauch an, indem hier auch die 2. Scene des 2. Actes und die 1. Scene des 5. Actes mit einem Reimpaar, die 4. des 3. Actes mit drei Reimpaaren schliesst, und am Schluss von Act IV die letzten Worte der Miranda und die Rede Ariel's und am Schluss des 5. Actes die letzte Rede Prospero's und Ariel's gereimt sind. — In Shakespeare's Antony and Cleopatra sind gereimt: I, 3, Zeile 11 und 12, 64 und 65, die Schlusszeilen 103 und 104; II, 1, die Schlusszeilen 50 und 51; IV, 4 die Schlusszeilen 36 und 37; die beiden Endzeilen des 4. Actes und die vier des 5. Actes. In All for Love reimen nur die beiden Schlusszeilen der fünf Acte. -- In Dryden's Troilus and Cressida findet sich der Reim ausser am Schluss der Acte noch am Ende von Act 1, Sc. 1 und Act IV, Sc. 1. Während bei Shakespeare der Monolog der Cressida, I, 2, 308–321, durchweg aus Reimpaaren besteht, ist derselbe bei Dryden (V, 51; 1, 2) so umgestaltet, dass nur die beiden letzten Zeilen reimen, und diese offenbar auch nur deshalb, weil sie die Schlusszeilen des Actes sind.

VITA.

Natus sum Maximilianus Rosbund Berolini die XXVI mensis Junii anni MDCCCLX Mauritio patre, matre Emma e gente Schwarzlose quos adhuc vivos summa cum pietate colo. Fidem profiteor evangelicam. Litterarum elementis imbutus frequentavi scholam realem Lubbenensem per septem et Grunbergensem per duos annos. Cujus scholae maturitatis testimonio instructus civis fui universitatum Lipsiensis, Berolinensis, Halensis, ubi per octo semestria studiis linguarum recentium operam dedi. Magistri mei doctissimi fuerunt: Braune, Zarncke, Hildebrand, Wülcker, Edzardi, Trautmann, Birch-Hirschfeld; Zeller, Scherer, Zupitza, Tobler, Lasson, Geiger, Rödiger, Gaspary; Elze, Suchier, Zacher, Herbst, Haym, Aue, Wiechmann. Hermanni Suchier et Caroli Elze benevolentia mihi contigit ut seminarii Romanici et Anglici sodalis fierem. Quibus viris omnibus de me bene meritis gratias agó quam maximas; imprimis autem Carolo Elze, viro illustrissimo, qui me in hac dissertatione componenda benigne adjuvit.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

31 A May'50GE

23 No '53 D M
NOV 12 1953 LU

13 Jan'62 JW

REC'D LD
FEB 3 1962

LD 21–100m–11,'49(B7146s16)476

YB 11292

U. C. BERKELEY LIBRARIES

C045982329

273801

Roelvink, M.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY